studi interculturali

STUDI INTERCULTURALI 1/2013 ISSN 2281-1273
MEDITERRÁNEA - CENTRO DI STUDI INTERCULTURALI
DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI - UNIVERSITÀ DI TRIESTE

Pastora Pavón (La Niña de los Peines)

Sommario

STUDI INTERCULTURALI

Interculturalità come prassi

Interculturalità è una parola entrata nell'uso in epoca recente, tuttavia i fatti a cui essa allude - le relazioni interculturali - rappresentano da sempre una realtà abituale nel mondo mediterraneo. Naturalmente, non tutte le relazioni tra popoli hanno carattere interculturale, come è evidente nei casi di ghettizzazione o di *apartheid*, o nelle guerre tra culture, in cui si mira all'annientamento dell'Altro. Perché vi sia una relazione interculturale è necessario che, a livello individuale o collettivo, due culture si riconoscano legittimamente pari dignità, pur nelle loro evidenti differenze.

L'interculturalità non mira all'eliminazione delle differenze tra due tradizioni, né cerca di creare una terza cultura ibrida o forme di sincretismo; al contrario, parte dall'accettazione delle differenze e si occupa, in primo luogo, di organizzare una convivenza sociale che ne salvaguardi la ricchezza. Da questo punto di vista, l'interculturalità è anzitutto una prassi.

Interculturalità non è relativismo

L'accettazione delle differenze, anche su temi fondamentali come la fede religiosa, non implica alcuna forma di relativismo: il relativismo è un tema del tutto eterogeneo, di cui l'interculturalità non ha motivo di occuparsi. I membri di ciascuna tradizione possono essere sinceramente convinti di vivere "nella verità", e l'interculturalità non si pone il problema di criticare questa loro convinzione; tuttavia, se chi pensa di vivere nella verità non ritiene suo dovere ammazzare tutti gli altri, che vivrebbero nell'errore, ma tenta di convivere nel rispetto, si apre la possibilità della relazione interculturale, senza che vi abbia influenza la questione del relativismo.

Ora, la prima condizione per realizzare la convivenza dei diversi in un ambito sociale unico è capirsi: la prassi dell'interculturalità sfocia immediatamente nella questione teorica di conoscere l'Altro, e capire che cosa pensa e sente, con un'altra lingua, altre credenze, altri costumi e, soprattutto, un'altra storia.

Interculturalità è comprensione

Oggi si parla abitualmente di mediazione culturale, e il termine è accettabile se non allude alla costruzione di una cultura media tra due diverse, bensì al tentativo di rendere comprensibile all'Uno i comportamenti e le credenze dell'Altro. Questo non è un atteggiamento spontaneo, anche se avviene frequentemente, grazie al fatto che le persone comunicano e, parlando, si chiariscono. Spontaneo è piuttosto applicare alle forme della cultura altrui i criteri interpretativi della cultura propria. Ad esempio, è abbastanza comune sentire degli occidentali che, interpretando il velo delle donne islamiche alla luce della propria cultura, lo giudicano un simbolo di inaccettabile sottomissione della donna all'uomo: ignorano il valore che il velo assume per molte donne musulmane, anche femministe e impegnate in politica, le quali lo interpretano in maniera opposta.

A nessuno verrebbe in mente di affermare che il chador, indossato abitualmente dalle suore cristiane, è segno di maschilismo e rinuncia alla dignità; al tempo stesso non credo sia facile trovare una donna musulmana convinta che il corpo nudo nella copertina di una rivista sia simbolo di progresso e libertà. E poi, gli usi hanno una storia: nell'ellenismo il velo era attributo della matrona (la schiava non lo portava) e segnalava che la donna che lo indossava non era disponibile. L'*hijab*, che noi chiamiamo "velo" (*chador* è termine persiano) significa appunto tenda, schermo, ed è, in un certo senso, un muro di difesa. Peraltro, indossarlo non è un precetto coranico.

Fino agli anni Sessanta del secolo scorso le donne italiane indossavano il velo per entrare in chiesa: si trattava spesso di un fazzoletto di ridotte dimensioni, a dimostrazione del senso simbolico del gesto, del tutto estraneo a questioni di dignità della donna e maschilismo. Agli uomini era richiesto di stare a capo scoperto, mentre per entrare in una sinagoga occorre coprirlo. Lo scià di Persia, Reza Pahlavi obbligò le donne musulmane a togliersi il *chador*, costringendole a girare in pubblico a viso scoperto, provando di fatto la sensazione imbarazzante di essere nude in pubblico; con il successivo regime islamista il velo fu reso obbligatorio, e la polizia obbligò le

donne a indossarlo: verrà il giorno in cui lo stato non si occuperà di queste cose e la scelta di velarsi o meno dipenderà dalla libertà e dalla propria cultura.

Si può giocare a lungo con variazioni sul tema "religioni e copricapo", ma il senso è chiaro: nella relazione interculturale bisogna interpretare ogni fatto o atto in base ai suoi presupposti storico-culturali e non in base a criteri che gli sono estranei.

Comprendere l'altro, comprendere sé stessi

Naturalmente, capirsi è un tentativo e una condizione, non una soluzione. Posso capire intellettualmente certi comportamenti altrui che, legittimamente, continuano ad essere per me inaccettabili: ad esempio, l'infibulazione; in queste situazioni può accadere che la relazione interculturale sia impossibile da instaurare. Proprio perché interculturalità non è relativismo, può accedere che nasca un conflitto tra temi o posizioni che vengono ritenuti non negoziabili: in tal caso non si produce accordo e la cultura maggioritaria impone le sue norme. Sulla scorta della mia cultura, non esiste nessun ragionamento al mondo che possa farmi accettare una zona franca in cui, in Italia, qualcuno pratichi liberamente la clitoridectomia per ragioni religiose e culturali: dal mio punto di vista, o cambia la sua cultura, o se la porta altrove - come dicevo, la relazione interculturale è, nei fatti, *un tentativo* di costruire una convivenza sociale.

Mi rendo conto che questa posizione può apparire discutibile a molti, che vorrebbero l'intercultura come una pacifica accettazione di ogni cosa, purché appartenga a una tradizione: non funziona così nella realtà. L'errore nasce dal non avvertire che anche noi, bianchi occidentali razionalisti e laici, siamo un'etnia, una tradizione, e abbiamo credenze non mediabili, e che la relazione interculturale avviene molto spesso tra una cultura maggioritaria e una minoritaria: la pari dignità non si traduce automaticamente in pari peso sociale. Ne derivano due conseguenze.

In primo luogo, posso capire che certi comportamenti della mia cultura, che ritenevo "normali", sono in realtà discutibili ed etnicamente connotati. Per esempio, noi crediamo nella laicità dello stato, e questo si traduce in Francia nel divieto di indossare a scuola simboli o abiti che facciano esplicito riferimento alle credenze religiose: è una posizione che, alla luce delle premesse della democrazia francese, appariva ovvia, "progredita", e valeva come garanzia della libertà religiosa individuale. Questa ovvietà scompare di fronte a una minoranza che (senza necessariamente mettere in discussione i principi democratici), dà all'abbigliamento un valore simbolico, per sé molto importante, perfettamente compatibile col diritto costituzionale di professare liberamente la propria religione. Orbene, se l'obiettivo è uno stato laico, che garantisca ai cittadini la libertà religiosa, forse lo si consegue in forma più piena col comportamento opposto, cioè riconoscendo a ciascuno la possibilità di esercitare liberamente le sue scelte, e liberamente di seguirne gli usi. Viene meno la laicità dello stato se si consente a una suora di frequentare un istituto scolastico vestita da suora e a una studentessa islamica di frequentarlo col velo? Proibire tutti i simboli religiosi implica che la neutralità religiosa dello stato sottomette i cittadini a un obbligo insensato per loro; ammetterne la pluralità, implica che la neutralità religiosa dello stato si sottomette ai cittadini, garantendo e rispettando la loro libertà. La concezione francese della laicità dello stato è etnicamente connotata: il comportamento laico dello stato, in un'altra cultura, avrebbe altre

forme e regolamenti. In questo caso, le esigenze della cultura minoritaria permettono alla cultura maggioritaria di migliorarsi e precisare il modo in cui tradurre in prassi i suoi stessi valori.

Personalismo e democrazia

In secondo luogo, il confronto tra le culture maggioritaria e minoritaria evidenzia una stortura o una lacuna nell'idea vigente di democrazia. Siamo abituati ad estendere a ogni situazione sociale il criterio della decisione presa a maggioranza, dove ogni persona equivale a un voto. Se si mette ai voti, in una scuola occidentale, la norma che proibisce alle studentesse islamiche di indossare il velo, o a un rabbino di avere sempre il capo coperto, è facile che la votazione rifletta i costumi della cultura maggioritaria e la norma sia approvata. Questa violenza nei confronti della cultura minoritaria sarà formalmente democratica, ma è realmente in sintonia con i valori profondi di una democrazia di persone? È possibile una democrazia reale e moralmente giusta fuori dalla prospettiva interculturale?

Identità complesse e mutevoli

La relazione interculturale è qualcosa che si tenta di instaurare partendo dalla comprensione dell'Altro, che è anche comprensione (o miglior consapevolezza) di me stesso. Nel momento in cui comprendo l'Altro, e quindi sono in grado di interpretarlo alla luce della sua cultura, può capitarmi di fare delle scoperte interessanti: per esempio, che certi elementi della sua cultura mi servono nella mia. Può trattarsi di elementi della cultura materiale: ad esempio, il cous cous o il kebab. O la bistecca condita con l'olio d'oliva (originariamente un uso ebraico). O può trattarsi di elementi più sofisticati, come i numeri arabi e l'algebra. O degli elementi che appartengono ai livelli più alti di una tradizione: l'influenza di Averroè nella *Summa* di san Tommaso. Questi casi non appartengono al campo dell'ibridazione o del sincretismo; al contrario, si tratta di un'incorporazione che irrobustisce la tradizione che li riceve.

Dai tempi del Profeta, cristiani e musulmani, per non dire degli ebrei, irrobustiscono le loro rispettive identità in una relazione interculturale, che tutto ha prodotto tranne la fusione in una cultura unica. Ogni tradizione culturale cresce e si arricchisce nella storia grazie all'incontro con altre culture. Laddove questo manca per un periodo di tempo considerevole, la tradizione culturale si sclerotizza, e il risultato sono quelle culture che chiamiamo primitive: i popoli etnologici che, parlando con rigore, sono piuttosto culture terminali. Se elenchiamo tutti gli elementi caratteristici della nostra tradizione, che hanno avuto origine in una tradizione estranea, non possiamo che restarne impressionati, partendo dalla pasta e dal caffè, passando attraverso l'uso dei pantaloni, e finendo con la nostra rispettabilissima religione, che è un culto nato nel Medio-Oriente.

Questo ci insegna che la nostra identità (ogni identità) non è una forma di vita fissa e definita una volta per tutte, bensì è una realtà vivente. Occorre, dunque, articolare il senso delle radici, che appartengono al passato, con la cura e la progettazione, che è rivolta al futuro. Immaginare che tradizione sia la ripetizione di ciò che hanno fatto i nostri antenati equivale ad amputarsi di

quella creatività con cui i nostri antenati avevano costruito il loro presente. Ed è un errore ridicolo appiattire tutti gli elementi di un'identità tradizionale, assegnando loro lo stesso valore, senza distinguere tra credenze fondamentali ed elementi accessori legati ai tempi, alle mode, agli interessi individuali. Il *kebabbaro* (geniale neologismo) non inquina la nostra identità più del sushi, né una dieta a base di involtini primavera rende buddhisti. Noi, poi, che abbiamo portato la pizza napoletana in ogni angolo della terra, da Shangai a Katmandu!

Ambito sociale multiculturale

Si parlava poc'anzi di organizzare una convivenza sociale che salvaguardi la ricchezza delle differenze culturali: questo implica un ambito sociale che sia, in varie proporzioni, uno spazio multiculturale. Questa condizione rappresenta la normalità nella maggior parte del mondo odierno, ma ciò non significa che sia anche una novità. La multiculturalità è stata la condizione normale di tutte le culture del passato una volta superata un'eventuale fase iniziale di isolamento. Se oggi non ce ne rendiamo conto, e i fenomeni migratori ci sembrano nuovi e preoccupanti, è perché non ci siamo ancora liberati di alcune aberrazioni ideologiche nate nella nostra modernità: ad esempio l'idea di far coincidere la realtà-società con l'omogeneità etnica, o peggio ancora l'idea dello stato-nazione: un principio teorico irreale, secondo cui una cultura etnicamente omogenea produrrebbe una società i cui usi codificati non ammettono lo "straniero", se non nella forma deludente del principio di tolleranza, e nel cui seno si produce uno stato che custodisce e salvaguarda i valori etnici attraverso la loro incarnazione in stili di vita imposti ai cittadini. Un popolo, uno stato, un capo - di nefasta memoria.

Di fronte a questa prospettiva, l'interculturalità si presenta come una teorizzazione più realistica dei rapporti interpersonali, attraverso un concetto che potremmo definire come "la nazione senza stato". Questo concetto va inteso nel senso che una cultura è rappresentata in primo luogo da coloro che si collocano al suo interno, perché l'hanno recepita nella loro educazione, e contribuiscono a mantenerla con il loro contributo. Se il destino mi portasse a vivere in un paese dell'Africa, io sarei, in questo paese, una testimonianza dell'italianità: porterei con me il mio essere italiano e lo coinvolgerei in una relazione interculturale - e probabilmente questa italianità ne uscirebbe purificata, privata di tanti elementi che oggi mi sembrano essenziali, e invece sono soltanto attualità, polemica spicciola, forme passeggere di vita e mode.

Tradizione, non stato

Nella realtà della "tradizione senza stato" (io preferisco parlare di tradizione culturale, anziché usare termini come nazione o etnia) si rivelano astratti, e si dissolvono, concetti come tradizionalismo o progressismo - la difesa ideologica di tutto ciò che è vecchio contro il nuovo, o di tutto ciò che è nuovo contro il vecchio-, e resta in primo piano ciò che dà qualità alla continuità storica. Può trattarsi di eredità del passato ancora vigenti e attuali, come ad esempio la separazione dei poteri legislativo, giudiziario ed esecutivo, che proviene dall'antica Roma; o del ricordo di si-

tuazioni in cui sono stati affermati valori tutt'ora importanti: quando leggo lo statuto di una corporazione medievale, mi rendo conto che esso non è applicabile oggi, e dunque appartiene al museo, alla filologia, alla soffitta storica, però sono orgoglioso del fatto che quello statuto, nei limiti del tempo, affermava valori per cui si combatte anche oggi, proteggendo le vedove dei membri della corporazione, assicurando l'istruzione ai figli, o curando il giusto rapporto tra qualità e prezzo nel lavoro. Quel documento mi fa capire di essere inserito in una continuità: attesta un'azione sociale grazie alla quale oggi abbiamo una certa cultura e non un'altra - e il compito di essere coerenti sul piano dei valori, non si concretizza affatto con l'obbligo di conservarne forme storiche obsolete.

L'interculturalità come prospettiva globale

Ho accennato a questa tematica, che solo apparentemente esula dal discorso iniziale, per poter fissare un punto conclusivo che a me pare di grande interesse. Quando si comincia a parlare di interculturalità, negli Anni Sessanta del secolo scorso, il sottinteso sembra essere la necessità di intervenire su un certo tipo di relazioni interpersonali, e precisamente quelle in cui appare come ostacolo la differenza di cultura tra le persone che entrano in rapporto. In un certo senso, la relazione interculturale sarebbe un caso singolo (o un certo numero di casi singoli) all'interno di quel fenomeno più generale chiamato relazione interpersonale. A mio modo di vedere, occorre rovesciare il discorso: la relazione interculturale è la prospettiva globale, a partire dalla quale prendere in esame sia la relazione interpersonale, sia la concezione della società, sia i rapporti tra persone, società, stato. Perché alla base di qualunque fatto sociale o relazione c'è la persona (non l'individuo delle teorie), e la persona è la sua cultura. E questa cultura è sempre, in maggiore o minor misura, inclusa in una tradizione, mentre può non coincidere con l'etnia nel cui seno si è fisicamente nati. A scuola un insegnante instaura una relazione interculturale sia con il "negretto" riccioluto sia con il "punk a bestia" nato, vissuto e cresciuto in Italia, da genitori italiani (non è un caso se si parla di "tribù metropolitane"). La prospettiva interculturale ha una globalità forse inattesa, perché mette a fondamento di tutto la persona concreta, cioè l'unico ente reale che crea la cultura. Interculturalità significa personalismo applicato alla realtà dei rapporti umani.

BEFORE IRELAND WAS MADE. IL NAZIONALISMO NEOPLATONICO DI WILLIAM BUTLER YEATS

CESARE CATÀ

Nell'opera di William Butler Yeats la ripresa della tradizione mitologica e delle fiabe popolari irlandesi possiede, da un lato, un profondo legame con la matrice neoplatonica e occultista che anima interamente la scrittura di questo autore - per cui gli *Irish Folk Tales* e la *Celtic Mythology* divengono cifre in grado rivelare i significati celati dell'essenza del reale;[i] dall'altro lato, tale ripresa possiede connotazioni fondamentalmente empiriche, finanche politiche,[ii] in quanto si pone alla base di quella riscoperta identitaria che, tra la fine del XIX secolo e l'inizio del Novecento, ha definito le coordinate culturali per l'azione diplomatico-militare che avrebbe condotto l'Irlanda, a

---

[i] Cfr. G. Melchiori, *The Whole Mystery of Art: Pattern into Poetry in the Work of W. B. Yeats*, London 1960.

[ii] Cfr. C. V. Nally, The *Political Occult: Revisiting Fascism, Yeats and A Vision*, in N. Mann, M. Gibson, C. V. Nally (a cura di), *Yeats' A Vision, Explication and Context*, Clemson 2012, pp. 329-343.

partire dai moti del 1916, all'indipendenza e all'affermazione della Repubblica nazionale (*Poblacht na hÉireann)*[iii].

Questo apparente paradosso, che Elémire Zolla ebbe a definire come "il metodo esoterico" di Yeats,[iv] pervade la produzione poetica, teatrale e saggistica di questo autore. Per un verso, lo stile yeatsiano è fortemente caratterizzato - forse più di ogni altra scrittura successiva a Mallarmé - da una continua tensione verso la simbolicità e la liricità del linguaggio; contemporaneamente, tale linguaggio si struttura entro un ambiente culturale di matrice rustica e agreste, nutrendosi principalmente dei racconti, delle concezioni, delle locuzioni e del vocabolario dell'antica Irlanda rurale. L'opera di Yeats si svolge costantemente in questa *coincidentia oppositorum*, per la quale l'estrema liricità del linguaggio simbolico si congiunge con la totale materialità gergale della tradizione contadina. Tale caratteristica del poeta-drammaturgo si mostra in tutta la sua cifra ossimorica, allorquando poniamo all'attenzione il ruolo che la sua produzione ebbe all'interno del processo di indipendenza nazionale dell'Irlanda. Infatti, di primo acchito, quanto Yeats ha scritto parrebbe non collegarsi *strictu sensu* con quell'azione che, nei medesimi anni, veniva compiuta sul piano bellico e strategico da uomini come Éamon de Valera, Michael Collins, o Pàdraic Pearse. Proprio in quanto concernente un'identità pre-politica del popolo d'Irlanda, il contributo yeatsiano può sottolineare la separazione tra i concetti di "Nazione" e "Stato", quest'ultimo ponendosi come conseguenza (non necessariamente attuale) del primo.

L'identità nazionale concepita da William Butler Yeats e dal movimento dell'Irish Literary Renaissance non scaturisce infatti dall'apparato statale rivendicato sul piano politico dal popolo irlandese, essendo piuttosto la premessa socio-antropologica a partire dalla quale si possa intendere uno Stato Libero d'Irlanda. Possiamo, a questo riguardo, riprendere la tesi recentemente esposta in un suo studio da Claire V. Nally riguardo il "Nazionalismo occulto" di Yeats, per considerare tale tesi da una prospettiva differente. Nel suo saggio, la studiosa riesce a mostrare come l'interesse per l'occulto, in Yeats, possa essere compreso a partire dal contesto storico nel quale egli visse; la cifra esoterica della sua scrittura può così intendersi alla luce del suo peculiare interesse per il Nazionalismo irlandese. La passione decisiva maturata da Yeats nei confronti delle dottrine esoteriche viene dunque ricondotta allo spirito nazionalista della nascente Repubblica. Tale tesi sostenuta dalla Nally può anche essere ribaltata. Infatti, nel mutuo rapporto che, nel cantore di Sligo, lega Nazionalismo e Occultismo, quest'ultimo può altresì essere considerato non soltanto come conseguenza del primo, ma come sua causa. In altre parole, possiamo comprendere i connotatati precipui del Nazionalismo di Yeats alla luce della sua "visione" del profondo: una visione dagli accenti neoplatonici, nella quale - così come nel Neoplatonismo l'anima viene posta quale forma essenziale del corpo immanente - la Nazione, nella tradizione, è concepita quale *forma essendi*, principio originario essenziale, della contingente entità statale.

Tale concezione yeatsiana può meglio comprendersi considerando il sistema cosmo-antropologico che il poeta descriverà nel trattato mistico *A Vision*, nel quale si teorizza una specu-

---

[iii] Per un quadro, cfr. R. Comerford, *Ireland: Inventing the Nation*, Dublin, 2003; S. J. Connolly (a cura di), *The Oxford Companion to Irish History*, Oxford 1998.

[iv] E. Zolla, *Yeats' Esoteric Method*, in C. de Petris (a cura di), *Yeats oggi. Studi e ricerche*, Roma 1993, pp. 5-25.

larità tra soggettività e oggettività, in virtù della quale la completezza dell'essere del singolo soggetto corrisponde all'unità a lui esterna[v] - e dunque anche dell'ordine storico-sociale in cui egli vive. È perciò evidente come la questione ontologica e la questione politica non potessero essere, nella prospettiva del poeta, che intimamente connesse.[vi] Nel saggio *If I Were Four-and-Twenty*, è lo stesso Yeats ad affermare che l'unità dell'essere cui aspira l'anima umana è la medesima che la Nazione deve ricercare per ritrovare se stessa: "*[...] Io darei vita a una nuova epoca* - dice il poeta - *instillando nella Nazione una nuova dottrina, quella dell'unità ontologica*".[vii]

Risulta interessante osservare nel dettaglio i connotati della *coincidentia oppositorum* dello scrivere di Yeats, in quanto essa rivela, dietro l'apparente paradossalità dei termini ossimorici che la compongono, una ben precisa concezione del rapporto tra Nazione e Stato, in virtù della quale la cultura di un popolo, come l'anima per un corpo, precede e determina le conformazioni politiche di una società, e non viceversa. In questo preciso senso, il Celtic Revival promosso da Yeats e da altri artisti a lui coevi conferisce al processo di indipendenza irlandese una significativa peculiarità all'interno della definizione geopolitica degli Stati dell'Europa contemporanea.

"John Synge, I and Augusta Gregory…".
W. B. Yeats e l'Irish Literary Renaissance.

Ben prima che si concretizzasse nel movimento letterario e teatrale cui dette vita con Lady Augusta Gregory e John Millington Synge, l'attenzione di Yeats per la mitologia e le tradizioni fiabesche d'Irlanda si sviluppò durante la sua infanzia, negli anni Settanta del XIX secolo, nei lunghi periodi che il futuro poeta trascorse a Sligo (*Sligeach*), città nell'omonima Contea nella parte nordoccidentale dell'Isola, nella casa dei nonni materni, i Pollexfen.[viii] È qui che il piccolo Willie può apprendere, direttamente dai propri nonni e dagli abitanti del luogo, quelle antiche storie trasmesse oralmente per secoli nell'Ovest irlandese, narrate con la forte influenza della lingua gaelica piena di immagini fantastiche. All'infanzia passata a Sligo, come il poeta spiegherà in *Autobiographies,*[ix] si possono ricondurre la sua prima esperienza e la sua familiarità con il Soprannaturale, familiarità che segnerà in seguito tutta la sua esistenza. La romantiche fiabe agresti aventi come protagonisti Leprechauns, Banshees, Fairies ed altri membri del "Piccolo Popolo" (o

---

[v] Per un approfondimento del testo yeatsiano *A Vision*, vedasi N. Mann, M. Gibson, C. V. Nally (a cura di), *Yeats' A Vision, Explication and Context*, cit.

[vi] Il pensiero di Yeats si fonda, come ha notato Claudia Corti, sulla "*profonda convinzione che proprio nelle costruzioni mitiche della tradizione ermetico-occultista si manifesti [...] l'Unità dell'Essere, l'originarietà archetipa dell'esistente umano, l'esser-ci dell'Uomo nel Mondo*", in C. Corti, *Il recupero del mitologico*, in G. Cianci (a cura di), *Modernismo/Modernismi*, Milano 1991, p. 321.

[vii] In W. B. Yeats, *Explorations*, New York 1973, p. 280.

[viii] Sappiamo molto di questo periodo grazie al volume: W. B. Yeats, *Reveries over Childhood and Youth*, Dublin, 1916, più tardi in *Autobiographies*, London 1980.

[ix] W. B. Yeats, *Autobiographies*, cit.

Sidhe)[x] gli svelano un mondo altro, che egli non cesserà mai di interrogare (in *Autobiographies* scopriamo come uno dei bisnonni di Yeats, morto giovanissimo insieme alla figlia di quatto anni, quando lui era bambino venisse quasi quotidianamente "avvistato" nel giardino di casa mentre passeggiava con la sua bimba e un cagnolino[xi]).

Quando nel 1885 Yeats, ventenne, incontra il leader feniano John O'Leary, indipendentista della prima ora, la sua formazione votata al misticismo trova una declinazione naturale nella difesa della tradizione perduta dell'Irlanda.[xii] O'Leary, che per stessa ammissione di Yeats avrà un'influenza enorme sul poeta, inizia il giovane scrittore ad autori come James Clarence Mangan, Samuel Ferguson, Thomas Davis, i quali per primi avevano guardato al bagaglio mitico dell'Isola per definire un concetto di *irishness* che potesse travalicare le distinzioni e le fazioni in cui il Paese era diviso, facendo cenno a un'identità comune.[xiii] Nota Yeats nel 1915 riferendosi al suo legame con O'Leary:

> *"Iniziai a immaginare nella mia mente in che modo si potesse restituire con immagini pertinenti l'idea della cera morbida prima che cominci a solidificarsi. Mi era stato detto che quegli Irlandesi Cattolici tra i quali vi furono così tanti martiri politici non possedevano il buon gusto, la rinomata cortesia e la raffinatezza che erano propri degli Irlandesi Protestanti che avevo conosciuto; tuttavia, gli Irlandesi Protestanti sembravano non preoccuparsi d'altro che di stare a loro agio nel mondo. Pensai che avremmo potuto ricomporre queste due metà, se avessimo avuto a disposizione una letteratura nazionale in grado di restituire l'Irlanda splendida nella sua tradizione, evitando al contempo una prospettiva provincialista con una lettura critica che fosse capace di assumere un respiro europeo".*[xiv]

In questi pensieri Yeats condensa una sorta di significativo manifesto della sua poetica, dal quale possiamo comprendere l'origine e il valore "politico" del suo interesse per il mito. Egli intendeva restituire un'immagine dell'Irlanda precedente alla distinzione tra Cattolici e Protestanti ("*la cera prima che si solidifichi*"), in grado di affrescare un'essenza a essi comune. Si tratta di uno sforzo necessario, all'alba di un complesso e dolorosissimo cammino di indipendenza. Tale sforzo può, secondo la visione della quale O'Leary investe Yeats, essere anzitutto demandato alla letteratura; e, in particolare, a quella letteratura che sappia fare, del bagaglio mitico-fiabesco della tradizione, un materiale in grado di restituire un tratto dell'Irlanda splendida nelle sue radici arcaiche, ma aperta a una prospettiva culturale europea. Secondo Yeats, i Cattolici d'Irlanda non posseggono il "buon gusto" (*good taste*) e la "tradizionale gentilezza" (*household courtesy*) dei Protestanti; i quali, dal canto loro, solo concentrati solamente sullo "stare bene al mondo", privi della devo-

---

[x] *Sidhe* è il termine irlandese che definisce il "*Little People*"; cfr., su questo tema, l'intramontabile lavoro di K. Briggs, *A Dictionary of Fairies*, London 1976.

[xi] Ivi, pp. 57 sgg.

[xii] Per uno sguardo esaustivo su questa tematica, vedasi lo studio di Anthony L. Johnson, *William Butler Yeats e il Rinascimento irlandese,* in F. Marenco (a cura di), *Storia della civiltà letteraria inglese, vol. 3, Il Moderno. Dopoguerra e postmoderno,* Torino 1996, pp. 251-256; 291-333.

[xiii] Cfr. V. Mercier, *Modern Irish Literature. Sources and Founders*, Oxford 1994, pp. 102 sgg.

[xiv] W. B. Yeats, *Autobiographies*, cit. pp. 100-101 (traduzione mia).

zione mistica dei Cattolici. Yeats è convinto che "*le due metà potrebbero essere congiunte, se solo avessimo una letteratura nazionale*".[xv]

Osserviamo la pregnante inversione che anima la *Weltanschauung* yeatsiana: non è l'unità politica dello Stato d'Irlanda che, dal suo punto di vista, potrà condurre alla creazione di una cultura comune; al contrario, una letteratura nazionale viene concepita come il necessario punto di partenza per l'unità della Nazione (e conseguentemente per una fondazione statale). Come lo stesso poeta affermerà *apertis verbis*: "*Se una grande letteratura non può essere concepita a prescindere da una Nazione, nemmeno una Nazione può concepirsi senza una grande letteratura*".[xvi] È sulla scorta di questo proposito che dobbiamo intendere i primi contributi letterari di William Butler Yeats, i quali, significativamente, si richiamano (seppur in forme differenti) entrambi alla tradizione folklorica irlandese.

Nel 1889, Yeats dà dalle stampe la sua prima raccolta, *The Wandering of Oisin*, in cui confluiscono alcuni testi lirici già pubblicati in rivista e vari inediti; come il titolo stesso tradisce, al centro tematico della raccolta si pone la figura di Oisìn, eroe del Ciclo Feniano della mitologia irlandese.[xvii] Pochi mesi prima, nel 1888, era apparso il florilegio da lui curato, *Fairy and Folk Tales of Irish Paesantry.* In questo volume il poeta raccoglie, trascrive e reinventa numerosi *tales* della campagna dell'Irlanda Occidentale, conferendo ad essi una raffinata forma letteraria. Queste opere di Yeats non solo aprono la strada a quelli che saranno i suoi capolavori futuri, ma gettano altresì le basi per il movimento culturale più tardi noto come "Irish Literary Renaissance".

I lavori di Yeats toccarono da subito l'attenzione della critica e suscitarono un vasto clamore culturale. "*Una delle ragioni per cui la sua poesia creò un tale scalpore* - nota Brigit Bjersby - *fu il fatto che Yeats trovasse nelle antiche fiabe e leggende irlandesi un'innovativa fonte di ispirazione*".[xviii] Nelle poesie come nella sua opera di mitografo-folklorista, Yeats non si limita a dar voce alle antiche storie dell'Irlanda contadina e mitica; egli le ri-plasma fino a farne un'essenza ideale e simbolica. "*Per Yeats* - come ha affermato Frayne - *le mitologie non avevano la funzione di chiarificare, bensì di simboleggiare e idealizzare il passato nazionale*".[xix] La ricerca di un piano simbolico traduce lo sforzo di reperire un'essenza non contingente, in grado di travalicare le differenze interiori alla Nazione irlandese; la simbolizzazione del bagaglio mitico-fiabesco è la modalità attraverso cui il poeta rinviene quella "*cera non ancora solidificata*" necessaria per chiarificare e difendere il volto identitario della futura Repubblica Irlandese.

Questo processo creativo volto, nella simbolizzazione del reale, a descriverne l'essenza trascendente, attraversa l'intero arco della produzione del *corpus* yeatsiano e si traduce in quel tratto stili-

---

[xv] W. B. Yeats, *Autobiographies*, cit., p. 102.

[xvi] W. B. Yeats. *Letters to New Island*, Oxford 1970, p. 104 (traduzione mia).

[xvii] Il "Ciclo Feniano" è uno dei quattro cicli di cui è composta la mitologia irlandese (Ciclo Feniano, Ciclo Mitologico, Ciclo dell'Ulster, Ciclo storico). Esso è costituito da un corpo letterario in prosa e in versi, nel quale vengono narrate le gesta del guerriero Fionn mac Cumhaill (padre di Oisìn) e dei suoi guerrieri, i Fianna Éireann. M. J. Green, *Dizionario di mitologia celtica*, Milano 2003, pp. 134 sgg.

[xviii] B. Bjersby, *The Interpretation of Cuchulain Myth in the Works of William Butler Yeats*, Dublin 1950, p. 7 (traduzione mia).

[xix] J. P. Frayne, *Uncollected Prose by William Butler Yeats*, p. 48 (traduzione mia).

stico, squisitamente proprio del bardo di Sligo, in cui la liricità della parola poetica raggiunge il suo massimo grado di perfezione formale e di astrazione, mantenendo uno stretto rapporto con la tradizione linguistico-culturale dell'Irlanda rurale. Yeats non trasfigura, tuttavia, il passato mitico irlandese in un'Arcadia immaginifica o in un'ingenua visione beata della vita campagnola; ben diversamente, egli fa della *sapientia* della tradizione un simbolo universale, un archetipo, atto a esprimere l'identità del presente.

Su queste basi prende forma il movimento dell'Irish Literary Renaissance. In una poesia composta in vecchiaia, nel 1937, intitolata *The Municipal Gallery Revisited*, Yeats avrebbe ricordato con alcuni versi lo spirito che lo accomunò a John Millington Synge e a Lady Gregory nella ricerca di un'essenza primigenia della Nazione irlandese:

John Synge, I and Augusta Gregory, thought
All that we did, all that we said or sang
Must come from contact with the soil, from that
Contact everything Antaeus-like grew strong.
We three alone in modern times had brought
Everything down to that sole test again,
Dream of the noble and the beggar-man.

Io, Augusta Gregory e John Synge pensavamo
che ogni cosa da noi fatta, detta e cantata
dovesse scaturire dal contatto con la terra, e che da quel
contatto tutto, come Anteo, potesse crescere robusto.
Noi tre soli, in tempi moderni, abbiamo riportato
ogni cosa, ancora, a fare i conti laggiù con la terra,
sogno del nobile e dello straccione.[xx]

Questa lirica (composta dal poeta pochi mesi prima di morire) richiama, nell'immagine del sogno comune del nobile e dello straccione, l'idea che già giovanissimo Yeats concepiva, sulla scorta di O'Leary, nella ripresa simbolica bagaglio mitico-fiabesco della tradizione quale "*cera non ancora solidificata*", in grado di trascendere le divisioni e unire gli Irlandesi in una condivisa identità. Si tratta perciò di un motivo fondamentale della poetica yeatsiana, che attraversa interamente i suoi scritti, e che egli stesso avrebbe riconosciuto parlando della propria opera come di un tentativo di "*forgiare un immenso materiale in una singola forma*"[xxi] (*mould vast material into a single image*).

I termini oppositivi che compongono la lirica appena citata, "*soil*" (terra) e "*dream*" (sogno), rappresentano perfettamente quella polarità antinomica che, unendo in sé il mito antico e l'ambiente rurale, costituisce la peculiare cifra della scrittura di Yeats, nella quale la tensione tra

---

[xx] In W. B. Yeats, *The Municipal Gallery Revisited*, in *New Poems* (1938), ed it. in W. B. Yeats, *L'opera poetica*, a cura di P. Boitani, Milano 2004, p. 880 (traduzione mia).

[xxi] W. B. Yeats, *Essays and Introductions*, New York 1961, p. 354.

la liricità del linguaggio e la gergalità del gaelico irlandese trova la più alta armonizzazione letteraria.

In questo percorso, Agusta Gregory e John Synge rappresentano gli inobliabili compagni di viaggio che il poeta considera come *co-workers* nella realizzazione dei propri ideali culturali: veri eredi, con lui, del messaggio di O'Leary. A unirli, non è semplicemente la comune ricerca nella tradizione folklorica d'Irlanda, bensì una vocazione nietzschianamente "inattuale": il ritenere che il passato costituisca l'imprescindibile punto di partenza per la costruzione di ogni futuribile. L'emistichio yeatsiano "*We three alone in modern times*..." indica precisamente la *Weltanschauung* che unì Yeats a tali figure della cultura irlandese del suo tempo. Il poeta dichiarerà, parlando all'Accademia Reale di Svezia in occasione del conferimento del Premio Nobel per la letteratura:

> *"Credo che quando i nomi di Lady Gregory e John Synge saranno pronunciati dalle generazioni future, il mio nome, se ricordato, verrà di seguito nei loro discorsi; e così che, se a essere pronunciato per primo sarà il mio nome, i loro seguiranno, per via degli anni nei quali abbiamo lavorato insieme".*[xxii]

In effetti, le figure di Augusta Gregory e di Synge sono fondamentali per comprendere le caratteristiche dell'originale Nazionalismo yeatsiano. Yeats incontrò Isabella Augusta Gregory[xxiii] nell'estate del 1896, mentre con il saggista e scrittore Arthur Symons stava compiendo un viaggio nell'Ovest dell'Irlanda e nelle Isole Aran, alla riscoperta di quella *irishness* che si era ormai posta come linea-guida della sua opera letteraria e culturale. In tale riscoperta, il ruolo giocato da Lady Gregory assumerà un valore fondamentale. Il loro incontro avvenne nel castello di Tulira, nella Contea di Galway, dimora di Edward Martyn, scrittore, esteta ed ultimo esponente di una lunga dinastia nobiliare, anch'egli più tardi divenuto membro dell'Irish Renaissance. Mentre Yeats e Symons erano ospiti presso il castello di Martyn, lungo il tragitto per raggiungere le Aran, Lady Gregory si recò in visita a Tulira per fare la loro conoscenza, e li invitò per una colazione nella sua tenuta non lontana da Galway, Coole Park. Yeats ancora non sa che quell'incontro muterà il corso della sua vita e della sua scrittura; e che quel luogo, Coole Park, diverrà la casa del suo spirito.[xxiv] Dal connubio spirituale, umano, artistico e intellettuale tra il bardo di Sligo e Lady Gregory prenderà forma il peculiare Nazionalismo alla base del Celtic Revival.

Quando Augusta Gregory incontra Yeats, l'elegante e coltissima signora ha quarantaquattro anni, essendo nata nel 1852 a Roxbourough House, nella più remota campagna irlandese. Proveniva da un'aristocratica famiglia che abitava l'Irlanda sin dal XVI secolo, una stirpe di esimi militari, politici e dotti uomini di cultura. Nel 1879 aveva sposato Sir William Gregory, eminente politico dei Tory, con il quale aveva a lungo viaggiato attraverso l'India, la Francia e l'Italia. Rimasta vedova nel 1889, senza mai risposarsi si era dedicata alla sua grande passione per la letteratura, attendendo alla biografia del marito scomparso, allo studio della tradizione romantica e, soprattutto, all'approfondimento del folklore celtico. Su Yeats, questa donna intelligentissima e

---

[xxii] Cfr. J. M. Hone, *W. B. Yeats 1865-1939*, London 1942, p. 356 (traduzione mia).

[xxiii] Sul rapporto tra Yeats e Lady Gregory, cfr. E. Cotta Ramusino, *William Butler Yeats and Lady Gregory*, in P. de Andrea, V. Tchernikova (a cura di), *Roots and Beginnings*, Venezia 2003, pp. 295-302.

[xxiv] Cfr. D. A. Harris, *Yeats, Coole Park and Ballylee*, London 1974.

cortese ebbe un'influenza immensa; non solo indirizzò l'ispirazione dello scrittore verso quella peculiare unione di Nazionalismo e Occultismo che abbiamo detto essere la cifra della sua poetica; ella fornì a Yeats i parametri ideale e materiali (Yeats visse per molto tempo del denaro di Lady Gregory, ospitato presso la tenuta di Coole Park durante tutte le estati, e molti inverni, per oltre trent'anni) entro cui realizzare le proprie opere. È dall'incontro con Augusta Gregory che prende forma concreta l'idea di un movimento culturale che portasse in primo piano l'essenza potenziale del popolo irlandese. Scriverà il poeta riferendosi a lei:

> *"Di lì a poco, forse dopo la partenza di Symons, arrivò Lady Gregory. Mi ricordò che ci eravamo già incontrati, a Londra, anche se solo per pochi minuti, in un salotto mondano. Ho ancora nella mente la nitida immagine del lungo viale alberato, sopra un boschetto di allori potati, che intravedevo mentre la carrozza mi conduceva, per la prima volta, a casa sua. Cool House, anche se non ha più il grande parco di antichi alberi di un tempo, si trova ancora nel mezzo di un rigoglioso bosco, che si estende per due direzioni dietro la casa, una delle quali arriva a incorniciare un lago [...]. Negli anni successivi imparai a conoscere quel lago meglio di qualsiasi altro luogo della terra, a conoscerlo in tutti i cambiamenti stagionali, rinvenendovi sempre una rinnovata bellezza [...].*
> *Quando la incontrai, Lady Gregory aveva quarantaquattro anni, vestiva in modo sobrio e in luogo di un'ostentata bellezza possedeva una grazia naturale che le proveniva da una forza interiore, dalla sua intelligenza e dalla sua cortesia [...]. Anni dopo, quando ormai il suo stile letterario era ai miei orecchi il più alto che donna irlandese avesse mai realizzato, ella aveva interiorizzato la realtà del popolo all'interno della propria anima; una massima di Aristotele era divenuta il suo vademecum: «Pensare come un saggio, esprimersi come il popolo» [...]*
> *Grazie alle estati da me trascorse da Lady Gregory a Coole Park, grazie al suo denaro [...] sono riuscito, per la maggior parte del mio percorso professionale, a scrivere pensando soltanto alla bellezza e alla funzione di quello che venivo scrivendo".*[xxv]

L'incontro nel castello di Tulira fu dunque epocale. Nel luglio successivo, in una riunione nella tenuta del conte Florimond de Basterot nella località di Duras, nella contea di Clare, Yeats e Lady Gregory potevano già porre le prime coordinate per il progetto di istituzione di un teatro nazionale irlandese, progetto che di lì a pochi anni si sarebbe concretizzato nelle attività dell'Abbey Theatre dublinese, vera e propria "fucina" del nuovo Nazionalismo d'Irlanda.[xxvi] Fu nel laboratorio letterario e civile dell'Abbey Theatre che si produsse, negli anni immediatamente precedenti alla indipendenza politica dell'Isola, quel concetto identitario di *irishness* alla base di tale indipendenza.

Il sodalizio tra Yeats e Augusta Gregory ebbe un valenza proficua su entrambi gli scrittori, instaurando una sorta di virtuosa attualizzazione dell'uno nei confronti delle potenzialità dell'altra. Se Yeats poté chiarificare il Nazionalismo mistico che avrebbe, di lì in avanti, guidato interamente il suo scrivere, Lady Gregory poté a sua volta, con il sapiente aiuto del poeta, realizzare le sue opere più importanti conferendo ad esse una ricercata e piacevolissima forma letteraria.

[xxv] W. B. Yeats, *Autobiographies*, cit. (traduzione mia).

[xxvi] Sul tema, cfr., con relativa bibliografia, L. Arrington, *W. B. Yeats, the Abbey Theatre, Censorship and the Irish State: adding the half-pence to the pence,* Oxford 2010.

L'interesse di Lady Gregory per il folklore e il linguaggio dell'Irlanda rurale era esploso nel 1893, in seguito a un suo viaggio a Innisheer, la più piccola e orientale delle Isole Aran. Dopo quel viaggio, la donna intraprese un approfondito studio filologico della cultura mitologico-fiabesca dell'Irlanda occidentale. Questi studi avrebbero trovato finalmente il loro compimento in una serie di opere miliari, curate, revisionate e introdotte da Yeats: *Cuchulain of Muirthemne* (1902), *Gods and Fighting Men* (1904), *Book of Saints and Wonders* (1906), *The Kiltartan History Book* (1909), *The Kiltartan Wonder Book* (1910). Il termine "*Kiltartanese*", coniato da Lady Gregory, indica una variante della lingua inglese modellata sulla sintassi gaelica, tipica della cultura agreste dell'Occidente dell'Isola; tale variante si è sviluppata nella *Barony* (cioè una piccola Contea, una "microprovincia", potremmo dire) di Kiltartan, il territorio in cui sorge la tenuta di Coole Park.

È prezioso notare, per comprendere il mutuo scambio intellettuale tra Yeats e Lady Gregory, come in *An Irish Airman Foresees His Death* - un celebre testo poetico del 1918, pubblicato nella raccolta *The Wild Swans at Coole* (evidente cenno a Casa Gregory), Yeats faccia riferimento proprio alla *Barony* di Kiltartan:

I know that I shall meet my fate
Somewhere among the clouds above;
Those that I fight I do not hate
Those that I guard I do not love;
My country is Kiltartan Cross,
My countrymen Kiltartan's poor,
No likely end could bring them loss
Or leave them happier than before.
Nor law, nor duty bade me fight,
Nor public man, nor cheering crowds,
A lonely impulse of delight
Drove to this tumult in the clouds;
I balanced all, brought all to mind,
The years to come seemed waste of breath,
A waste of breath the years behind
In balance with this life, this death.

Lo so che incontrerò il mio destino
da qualche parte quassù fra le nuvole;
io non odio questa gente che combatto,
e non amo la gente che difendo;
il mio paese è Kiltartan Cross,
i miei compatrioti sono i pezzenti di Kiltartan;
nessun avvenimento può togliere loro qualcosa,
o renderli più felici di com'erano in passato.
Non la legge, non il dovere mi costrinsero alla guerra,
ma un impulso solitario di gioia
mi ha guidato verso questa rissa tra le nuvole;
ho ponderato tutto, esaminato attentamente ogni cosa,

e gli anni a venire mi sono sembrati uno spreco di respiro,
uno spreco di respiro gli anni già passati,
io ora sono in equilibrio con questa vita, questa morte.[xxvii]

Il testo ha un'importanza particolare, in quanto mostra un aspetto precipuo del Nazionalismo yeatsiano. Composta da sedici versi in tetrametri giambici, suddivisi in quattro quartine a rima alternata, la poesia oppone evidentemente a un senso esteriore del combattimento patriottico un più alto valore della Nazione; un valore tuttavia avulso dalla definizione politica del territorio. Come ha notato Anthony L. Johnson, tutto il componimento si gioca significativamente su scambi di tempi verbali e prospettive visuali.[xxviii] Non è per l'Impero Britannico che l'Aviatore giunge alla "rissa tra le nuvole" nella quale si trova, bensì per un giudizio intellettuale ed emotivo che gli permette di percepire il senso stesso dell'esistenza nell'attimo da lui vissuto. Tale senso scaturisce dal legame con gli abitanti di Kiltartan, del tutto indifferenti agli avvenimenti esterni, perché legati a una tradizione più forte, inattaccabile dagli accadimenti storici. Si tratta di una prospettiva in cui il legame tra il cittadino e la Nazione non è sancito da parametri costituzionali o morali (*Nor law, nor duty bade me fight*), bensì ontologici e antropologici. Alla realtà geopolitica dello United Kingdom il poeta non oppone una nascente Republic of Ireland, bensì la campagna di Kiltartan; fuor di metafora, emanciparsi dal giogo inglese, nella prospettiva yeatsiana, non significa far valere una ragione di ordine politico, bensì trascendere l'ordine politico del discorso, per fare cenno a un'identità primigenia e archetipica (e dunque comprensibile e descrivibile solo nella magia della letteratura) del popolo irlandese. Similmente, in una lirica coeva dal titolo *The Fisherman* Yeats afferma di voler cantare "*la razza e la realtà*" (*my own race And the reality*), descrivendo il gesto di un vecchio pescatore lentigginoso che, nella campagna d'Irlanda, alza la sua canna da pesca verso il sole dell'alba. Si tratta del principio che, in altro contesto, Martin Heidegger ha definito nel concetto di *Bodenständigkeit*[xxix] ("radicamento ontologico"): la struttura dell'essere dell'uomo implica un legame con la sua terra di appartenenza quale più profonda espressione del suo essere.

L'Aviatore protagonista del testo citato è con ogni probabilità il Maggiore Robert Gregory, unico figlio di Augusta. Giocatore di cricket e amante delle arti, muore in Italia, nei pressi di Padova, proprio nel 1918, e a lui Yeats dedica vari componimenti presenti nella raccolta *The Wild Swans at Coole.*[xxx] Non si tratta di un rimando contingente o squisitamente biografico: il sostrato teorico della poesia si collega strettamente con la visione e le teorie di Lady Gregory.[xxxi] La risco-

---

[xxvii] W. B. Yeats, *An Irish Airman Foresees His Death* in *The Wild Swans at Coole* (1919), in *L'opera poetica*, cit., p. 458 (traduzione mia).

[xxviii] Cfr. A. L. Johnson, *W. B. Yeats's An Irish Airman Foresses his Death*, in L. Innocenti, F. Marucci, P. Pugliatti (a cura di), *Semeia. Itinerari per Marcello Pagnini*, Bologna 1993, pp. 369-384, in cui il componimento è esaustivamente e acutamente analizzato.

[xxix] M. Heidegger, *Schöpferische Landschaft: Warum Bleiben wir in der Provinz?* in *Gesammtausgabe*, 13, *Aus der Erfahrung des Denkens*, Frankfurt a M. 1983.

[xxx] Cfr. H. Vendler, *Our Secret Discipline*, Cambridge 2007, pp. 6 sgg.

[xxxi] Cfr. A. Saddlemyer, *Augusta Gregory, Irish Nationalist*', in J. Ronsley (a cura di), *Myth and Reality in Irish Literature*, Ontario 1977.

perta e lo studio del folklore irlandese, infatti, significano per la studiosa un "*dislike and distrust of England*";[xxxii] il Nazionalismo viene così a fondarsi nella chiarificazione del rapporto che connette ontologicamente l'uomo alla propria terra, rapporto del quale le fiabe agresti e i miti sono la manifestazione incorrotta e fondamentale.

L'espressione più compiuta del comune sentire di Yeats e Lady Gregory, per quanto concerne il contributo culturale relativo all'identità nazionale irlandese, deve individuarsi nella fondazione dell'Irish Literary Theatre, il quale ebbe in John Millington Synge un terzo indiscusso protagonista. Synge intrattiene, al pari di Lady Gregory sebbene in forma assai differente, un decisivo rapporto di mutua ispirazione con William Butler Yeats; da un lato, infatti, Synge porta a compimento la propria opera letteraria a partire dai principi e dai consigli yeatsiani; dall'altro lato, egli stesso influenzerà in modo significativo la *Weltanschauung* del cantore di Sligo.

Yeats incontra Synge nel medesimo *annus mirabilis*, il 1896, in cui si imbatte in Lady Gregory. Il poeta si trovava a Parigi, dove aveva fatto la conoscenza dei maestri Stephane Mallarmé (la cui poesia tanti legami intrattiene con quella di Yeats) e Paul Verlaine; il suo alloggio era un piccolo albergo di Place de l'Odéon, nel quale viveva un ragazzo, anch'egli Irlandese, che si presentò a lui con il nome di John Millington Synge. Era uno scrittore, e conosceva abbastanza bene, oltre al francese, l'italiano e il tedesco, anche il gaelico irlandese. Aveva allora venticinque anni, aveva viaggiato a lungo per l'Europa, ma non aveva ancora scritto nulla che fosse conosciuto al grande pubblico. Lo si ricorda come un giovanotto schivo e taciturno, solitario, dai modi ricercati ma dal vestire dimesso.

Sebbene abbiano discusso solo per poche ore, Yeats riconobbe in quel ragazzo, senza ombra di dubbio, le potenzialità di uno straordinario scrittore. E gli diede un consiglio decisivo: trasferirsi sulle Isole Aran, approfondire la conoscenza della lingua irlandese, della natura e degli abitanti di quel luogo meraviglioso e selvaggio, mescolandosi a loro quanto più possibile. Là, a contatto con l'essenza perduta dell'Irlanda, egli avrebbe trovato "la propria voce".

Synge, pochi mesi dopo l'incontro, segue il consiglio del più anziano scrittore e - come era stato anche per Lady Gregory - la visita a quelle isole agli estremi confine d'occidente illumina la sua intelligenza. Non soltanto perché da quei prolungati soggiorni egli trasse un capolavoro come la prosa *Aran Islands* e il copione teatrale *Rider sto the sea*; ma anche perché, dopo di allora, egli compose i testi che lo avrebbero reso, pur nella brevità imposta alla sua vita da un precario stato di salute, uno dei drammaturghi più apprezzati dell'Irlanda moderna: *The Playboy of the Western World* (1907); *The Tinker's Wedding* (1908); *Deirdre of the Sorrows* (1910). Ricorderà lo stesso Yeats:

> *"Abitavo in un piccolo albergo studentesco nel quartiere latino di Parigi e qualcuno, di cui ora mi sfugge il nome, mi presentò un ragazzo irlandese molto povero, anche più di me, che aveva preso alloggio all'ultimo piano. Era J. M. Synge e io, che credevo di conoscere il nome di ogni irlandese impegnato a fare letteratura, non lo avevo mai sentito nominare. Si era laureato al Trinity College di Dublino [...]; mi disse di essere vissuto in Germania e in Francia insegnando letteratura, e di voler diventare uno scrittore. E tuttavia non aveva scritto nulla se non un paio di poesie e qualche saggio dal sapore impressionista [...]. Aveva vagabondato tra gente la cui vita è strana come quella che si faceva nel Me-*

[xxxii] Cfr. O Komesu, *Irish Writers and Politics*., Dublin 1990, p. 102.

dioevo, suonando il violino per marinai italiani, ascoltando storie nei boschi della Baviera [...]. Anni prima, aveva imparato l'Irlandese, ma ormai cominciava a dimenticarlo, essendo interessato alla lingua convenzionale della poesia moderna [...]. Io gli dissi: «Rinuncia a Parigi. Non produrrai mai nulla leggendo Racine [...]. Va' nelle Isole Aran. Vivi in quel luogo come fossi uno degli abitanti. Cerca di esprimere un modello di vita che non ha mai trovato espressione». Io dalle Aran ero appena tornato e la mia fantasia era fitta delle immagini di quelle isole grigie dove l'uomo deve mietere col coltello, tanto rocciosi sono i campi.
Synge andò davvero nelle Aran e divenne parte di quella vita, vivendo di sale, di pesce e di uova, parlando per la gran parte del tempo in irlandese, ma ascoltando anche il meraviglioso inglese sbocciato nelle aree a maggioranza gaelica, con un vocabolario che risaliva al tempo di Malory e dei traduttori della Bibbia, ma con forme idiomatiche e metaforiche tratte dall'irlandese".[xxxiii]

E, altrove, dirà inoltre:

"[Synge] apparteneva a una famiglia irlandese molto antica e, malgrado fosse un ragazzo semplice e affabile, non lo aveva dimenticato: era un tipo fiero e solitario [...]. Era l'uomo di cui avevamo bisogno, perché era l'unico, che io abbia mai conosciuto, assolutamente incapace di un pensiero politico o di un atto umanitario [...]. Ciò che Robert Burns aveva fatto con la Scozia egli poteva farlo con l'Irlanda".[xxxiv]

La forza di Synge era, oltre al suo talento e alla sua personalità eccezionale, un'attitudine affatto impolitica; la sua capacità di vivere tra poveri e aristocratici con la medesima disinvoltura, con il medesimo atteggiamento di ricerca di una poesia nelle trame del mondo, pareva incarnare alla perfezione il *Dream of the noble and the beggar-man* cantato come supremo ideale da Yeats. Egli avrebbe potuto a suo avviso fare con l'Irlanda ciò che Burns fece con la Scozia, ossia celebrarne la più antica e comune identità. Quel ragazzo gli apparve come una sorta di angelo ribelle, un'intelligenza *super partes* che, svincolandosi da ogni contingenza, poteva - una volta riscoperta l'autenticità della tradizione magica e rurale nelle Isole Aran - raccontare gli archetipi a fondamento della Nazione irlandese. Si noti come, nella prospettiva yeatsiana, la fondazione politica della Repubblica debba necessariamente prendere le mosse da un punto di vista quanto più impolitico possibile (giacché, neoplatonicamente, l'ideale è sempre preminente sul reale).

Quando Yeats gli consigliò di traslocare sulle Aran, Synge obiettò che, a contatto con la vita selvaggia di quei luoghi, dato il suo precario stato fisico, ben presto ne sarebbe morto. "*Non prima di aver scritto il suo capolavoro!*", rispose Yeats, fulminandolo. Fu un vaticinio terribilmente perfetto.

Il dramma d'esordio di Synge e suo riconosciuto capolavoro, *The Playboy of the Western World*, venne messo in scena per la prima volta a Dublino nel 1907, undici anni dopo l'incontro parigino con Yeats. La *pièce* suscitò un vasto clamore tra la critica (oltre a tumulti e scontri tra gli spet-

[xxxiii] W. B. Yeats, *Essays and Introductions*, Dublin 1961 (traduzione mia). Per un approfondimento del giudizio di Yeats su Synge e la sua importanza nella sua poetica, vedasi W. B. Yeats, *The Death of Synge, and Other Passages from an Old Diary*, Dublin 1928. Cfr. anche E. Cagnacci, *Ritratto d'artista: Synge visto da Yeats*, in *Yeats oggi*, cit., pp. 25-35.

[xxxiv] W. B. Yeats, *Autobiographies*, cit. p. 567.

tatori, per il modo tragicomico con il quale Synge descriveva gli Irlandesi). A meno di due anni da quella rappresentazione, mentre rivedeva le bozze del suo testo più commovente, *Deirdre of the Sorrows*, Synge spirò in una clinica medica della capitale irlandese, il 24 marzo del 1909, non ancora trentanovenne.

Quella di Synge è una scrittura fortemente peculiare. Se è innegabile il fatto che egli prenda le mosse dalla poetica di Yeats per un'immersione, attraverso la letteratura, nella più autentica vita agreste e fiabesca della campagna dell'Irlanda occidentale, il suo stile possiede tuttavia una forza ironica e una crudezza del tutto estranee al simbolismo mistico, dal gusto preraffaellita, proprio del bardo di Sligo; quelle della scrittura di Synge sono caratteristiche che, piuttosto, aprono la strada alla grande ironia di un Joyce, che pochi anni dopo sarebbe esplosa in *Dubliners*; o alle prospettive sociali e umanitarie dei drammi di uno Sean O'Casey.[xxxv] Nonostante ciò, Yeats può riconoscere in Synge una genialità per molti versi complementare alla sua, la quale identicamente, sebbene in modo tanto differente, riusciva a riconoscere quella "musica delle parole" che sgorgava dalla tradizione irlandese e da quella lingua di confine, da sempre oggetto di analisi e amore da parte di Yeats e Lady Gregory, che è l'inglese gaelicizzato della campagna dell'Irlanda occidentale.

Erano i simbolismi arcaici di questa lingua che l'Irish Literary Theatre concepito da Yeats e Lady Gregory intendeva esplorare, traendo da essi - come il succo di un frutto mistico crescente in giardini noti solo a speciali iniziati - i significati antropologici su cui fondare l'indipendenza politica d'Irlanda. Synge rientrava perfettamente, con il suo rude talento, in questo progetto.

Mentre il giovane scrittore viveva alle Aran, i primi tre consiglieri dell'Irish Literary Theatre (ossia i fondatori Yeats, George Moore e Edward Martyn) riuscirono a progettare, tra mille difficoltà, un piano di lavoro secondo cui, per tre anni consecutivi, a partire dal maggio del 1899, l'Associazione avrebbe messo in scena una *pièce* celtico-irlandese presso l'Ancient Concert Room di Molesworth Street, a Dublin. Il testo scelto da Yeats per la prima rappresentazione fu *The Countess Cathleen*, un suo splendido dramma onirico in *blank verse* (dedicato implicitamente all'amore per la donna che il poeta inseguì ossessivamente per tutta la vita, l'attivista Maud Gonne) incentrato sulla figura mitica della Contessa Cathleen, che ingaggia una battaglia spirituale *post mortem* con il demonio per salvare dalla povertà i contadini della campagna irlandese.

Il testo, ancor prima di essere portato sulla scena, sollevò una gran mole di proteste, soprattutto da parte cattolica. Letto dal Cardinal Logue, venne giudicato eretico e fu vietato ai Cattolici assistere alla rappresentazione. In seguito a ciò, Edward Martyn si dimise dall'Associazione (salvo poi ritrattare), e un manifesto a deprecazione della *pièce* fu sottoscritto dalla Società degli studenti universitari (con la sola eccezione di un giovane di nome: James Joyce). Contemporaneamente, Arthur Griffith (più tardi primo presidente della Libera Repubblica d'Irlanda) propose di portare a teatro, prelevandoli dal porto e dai sobborghi dublinesi, un gran numero di balordi che avrebbero "*applaudito qualsiasi cosa non andasse a genio alla Chiesa*".

Yeats era ripugnato dall'idea che il suo lavoro teatrale - nel quale la parola recitata assumeva un'importanza letteraria quale forse non aveva più posseduto dall'epoca elisabettiana - si trasformasse in uno spettacolo da stadio per opposte fazioni. Fu sul punto di annullare tutto. Ma poi il

---

[xxxv] Cfr. G. J. Watson, *Irish identity and the literary revival: Synge, Yeats, Joyce and O'Casey*, London 1994.

Royal Irish Constabulary (il corpo di polizia britannico che presidiava l'Irlanda) permise uno svolgimento dello spettacolo senza infiltrazioni di "*hooligans*", e ad esso presero parte anche numerosissimi Cattolici, nonostante la missiva del Cardinale (fatto ritornare sui suoi passi dalla mediazione di Lady Gregory). È ironico il fatto che fu proprio il corpo di polizia britannico a permettere lo svolgimento di quel testo che suscitò un sentimento impensabile tra i Dublinesi, i quali si sentirono come magicamente chiamati alle armi dalle azioni della Contessa Cathleen che combatteva il demonio per "*lo spirito degli abitanti d'Irlanda*". L'alchimia di Yeats era stranamente riuscita: con la forza della letteratura aveva risvegliato un archetipo in grado di trascendere le fazioni divise del suo popolo.

Dopo alcune fiacche rappresentazioni di testi scritti da Moore e Martyn, le loro strade e quelle di Yeats e Lady Gregory finalmente si separarono. Yeats voleva concentrare ogni suo sforzo sulla *irishness* magica di ciò che veniva rappresentato. Lui, uomo di lettere, aveva bisogno, per fare ciò, di uomini di teatro e di spettacolo autenticamente irlandesi (gli attori e i registi utilizzati sino a quel momento erano prevalentemente inglesi, non essendovi ancora una scuola irlandese all'altezza); come altre volte nel corso della sua esistenza, Yeats ebbe un incontro risolutivo, divenendo amico dei fratelli Frank e William Fay. Grazie alla competenza dei due, e a un nuovo importante finanziamento che giungeva dalla colta mecenate inglese A. E. Hornimann, amica di Lady Gregory e ammiratrice di Yeats, nel 1903 vennero portati sulla scena il dramma di Yeats *On Baile's Strand* e il lavoro di Augusta Gregory *Spreading the News*.

Il successo fu totale, endemico, profondo. Miss Hornimann si offrì di trovare e allestire una nuova sede per l'Associazione. La procurò in Abbey Street, al centro di Dublino, e vi venne fondato quello che sarebbe divenuto uno dei più rinomati teatri europei, l'Abbey Theatre. L'Irish Literary Theatre divenne così l'Irish National Theatre, una Società di cui erano consiglieri d'amministrazione gli stessi Yeats e Lady Gregory, e il ragazzo che Yeats aveva conosciuto a Parigi qualche anno prima e ora tornava dal suo viaggio alle Aran, John M. Synge.

Quella che i fratelli Fay formarono attorno ai tre drammaturghi fu una compagnia teatrale di vero talento, che avrebbe portato sulla scena loro lavori e testi esterni, facendosi notare per uno stile recitativo assolutamente innovativo, caratterizzato da una immobilità pressoché totale (dovuta in massima parte, in realtà, alla inesperienza dei pur talentuosi nuovi attori irlandesi). Questa necessità di immobilismo divenne un segno espressivo potentissimo, in grado di tradurre sulla scena il misticismo delle parole di Yeats, di far risaltare gli abiti contadini dei personaggi come se le loro gravi scarpe fossero radicate sulla terra, di stagliare con forza gli scialli e i fazzoletti delle donne come segni di arcane credenze mai sopite. Il teatro simbolista di Yeats, che più tardi si sarebbe ispirato alla drammaturgia Nō (能) giapponese e all'arte della danza,[xxxvi] si sposò perfettamente con questa modalità registica e attoriale dei fratelli Fay.

Nella necessaria traduzione della eterea parola poetica nell'atto concreto dell'azione teatrale, Yeats riscopre la concezione del teatro come rito, come forma ieratica in grado di restituire la forza arcaica di un credo perduto del tempo. Ecco dunque che l'attore diviene danzatore (lo stesso poeta definì alcuni suoi lavori teatrali come *plays for dancers*); la battuta si trasforma in preghiera;

[xxxvi] Per un'introduzione al teatro di Yeats, cfr. l'ottimo studio di F. Gasparini, *W. B. Yeats e il teatro dell'«antica memoria»*, Roma 2002.

l'osservazione dello spettacolo in visione estatica e sacra. Il portato politico di una tale forma di teatro, che tanto entusiasmo suscitava nell'Irlanda degli anni immediatamente precedenti all'indipendenza, è evidente se si riflette su come il materiale che Yeats utilizzò per questa operazione fu quello della più antica tradizione mitico-fiabesca dell'Irlanda rurale. Come un sacerdote di una religione estinta, ma pronta a rinfiammarsi non appena ne vengano pronunciate le dimenticate formule cultuali, Yeats trasforma l'identità addormentata dell'Irlanda in un rappresentazione fatata in grado di definire un modello popolare identitario, trascendente (in quanto originariamente precedente) le divisioni e le suddivisioni interne alla società del suo tempo. Da ciò, prima che da azioni militari, doveva scaturire secondo Yeats quell'idea di Nazione da cui prendere le mosse per l'affermazione dello Stato libero d'Irlanda.

Quanto quel progetto peccasse di astrazione, il poeta avrebbe dovuto esperirlo di lì a poco, nella crisi dello stesso Abbey Theatre; una crisi che si acuì anche in virtù del fatto che i suoi drammi successivi divennero sempre più fortemente simbolici e quasi elitari, più adatti al pubblico raffinato di colti lettori che a quello eterogeneo dei teatri cittadini. Con la prematura morte di Synge, scomparve una parte fondamentale all'interno dell'Abbey, forse la sua voce più genuina e più diretta. L'anno successivo, nel 1910, viene a mancare anche l'importantissimo appoggio economico di Miss Horniman (l'episodio che scatenò l'ira della giovane donna fu il fatto che l'Abbey Theatre - per una serie di fraintendimenti dovuti anche a un messo postale ubriaco che recapitò con ritardo un messaggio di Lady Gregory - non osservò il giorno di chiusura il 7 maggio di quell'anno, giorno della morte di Re Edoardo VII).

Negli anni di piena attività dell'Abbey Theatre, tra il 1903 e la morte di Synge, Yeats (sebbene avrebbe ricordato questo periodo come "*uno dei più miserabili*" della sua vita) aveva realizzato alcuni dei suoi lavori più importanti, interrogando ancora l'essenza magica dell'Irlanda che, nella tenuta di Lady Gregory a Cool Park, egli poteva esperire in tutta la sua pienezza. Sono di questi anni i saggi su Shelley e, soprattutto, su Blake;[xxxvii] le magiche fiabe irlandesi che raccolse nel volume *Ideas of Good and Evil*; il volume di poesie *In the Seven Woods*; il dramma teatrale *The Shadowry Waters*; la raccolta *Colletected Works in Verse and Prose*. È questo, probabilmente, il periodo del più compiuto simbolismo della parola di Yeats.

Dopo il 1910, allorquando il progetto civile dell'Abbey Theatre parve incepparsi, lo stile letterario di Yeats muta, assumendo una forma meno onirica, più risoluta e cruda. È come se, in seguito alla morte del giovane Synge, Yeats ne prendesse su di sé parte dell'eredità spirituale, lasciandosi influenzare nel modo di scrivere e nella sua concezione dell'Irlanda. In una sorta di epitaffio composto nel 1913, concernente i suoi ideali coltivati fin dalla giovinezza, il poeta scrive:

Romantic Ireland's dead and gone;

[xxxvii] Yeats dedicò a William Blake (probabilmente il suo più importante riferimento letterario) numerosi e importanti saggi, tra cui *William Blake and the Imagination*; l'Introduzione a *The Poems of William Blake*; *William Blake and the Illustrations to the Divine Comedy*; la Postfazione a *The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical*. Per un approfondimento del rapporto tra Yeats e Blake, cfr. A. Antonelli, *William Blake e William Butler Yeats: sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, Firenze 2009; M. Rudd, *Divided image: a study of William Blake and W. B. Yeats*, New York 1970.

It's with O'Leary in the grave.[xxxviii]

Yeats è disilluso. La sua parola poetica non ha fondato una nuova Irlanda; Synge è morto; Lady Gregory sta inesorabilmente invecchiando; il progetto dell'Abbey Theatre sembra naufragare. Esaminando il suo spirito e quello della Nazione, il poeta si trova di fronte a un potente disinganno, cui risponde con una sorta di duro lamento nei confronti della sua gente, con un inasprimento del suo verso.

Tuttavia, tale disillusione non significava affatto, per Yeats, dover abbandonare l'ideale mistico-romantico relativo alla propria idea di Nazione e di uomo, quanto piuttosto dover certificare il tragico iato che - contrariamente alla lezione di O'Leary - si poneva tra l'idea di Irlanda, vista nel suo splendido passato mitico, e la grettezza della società contemporanea, incapace di riconoscersi in quella identità.

Fu la storia a rispondere alla melanconia crepuscolare di Yeats. Quando il poeta - che, immerso nei propri pensieri tra i silenzi e gli uccelli di Coole Park, prima dei fatti non sospettava nulla degli accadimenti che stavano per travolgere la sua terra - seppe della sollevazione della settimana santa del 1916, ne fu profondamente commosso. Fu come se i suoi princìpi e quelli di Lady Gregory, unitamente allo spirito dello scomparso John Synge, venissero finalmente a tradursi in un evento fattuale, del quale il poeta sembrava dover ormai sempre più disperare. Per un breve istante, la realtà assunse la medesima dignità dell'ideale. Ne sarebbe scaturita una delle più celebri poesie di Yeats, *Easter, 1916*, celebrante la sommossa nota come *Easter Rising*, i cui ultimi versi così risuonano:

I write it out in a verse -
MacDonagh and MacBride
And Connolly and Pearse
Now and in time to be,
Wherever green is worn,
Are changed, changed utterly:
A terrible beauty is born.

Io di questo faccio versi -
MacDonagh e MacBride
E Connolly e Pearse
Ora e sinché sia il tempo,
Ovunque si vesta il verde,
Sono mutati, mutati nell'essenza;
Oggi è sorta una terribile bellezza.

L'immagine della *terrible beauty*, che ricorre come un *refrain* all'interno di questo testo, fotografa perfettamente il contrastante stato d'animo del poeta; il quale, da sempre contrario a interventi armati, viene "travolto dalla realtà" con la morte dei martiri irlandesi della Pasqua 1916.

[xxxviii] Dalla celebre poesia *September 1913*, dal volume *Responsabilities*.

Storicamente, la violenta repressione da parte dell'esercito britannico sortì un effetto contrario alla sperata dissipazione della rivolta, la quale si sarebbe al contrario, da questo punto in poi, sempre più alimentata sino al trattato anglo-irlandese di Collins (noto come gli *Articles of Agreement for a Treaty Between Great Britain and Ireland*) del 6 dicembre 1921; trattato che sanciva la (parziale) autonomia dell'Isola, e per la cui ratificazione si sarebbe poi scatenata la guerra civile tra la parte dell'esercito dell'Eire fedele a Collins e quella fedele a De Valera.

Yeats - quest'uomo che, come disse qualcuno, "*visse tutta la sua vita su di un piedistallo*"[xxxix] - ha sempre posto un abisso tra sé e il mondo, descrivendo una poetica in cui l'io dell'Autore interroga l'apparenza della realtà per scorgervi, nei suoi significati più celati, un'iniziatica bellezza. Tale bellezza concerne secondo Yeats l'essenza stessa della terra d'Irlanda, la cui identità, come l'anima nel corpo dell'uomo, è da ricercarsi al di là della conoscenza empirica. Con la rivolta di Pasqua del 1916 questa identità, che a Yeats sembrò dovesse infine sfuggirgli dopo il decadimento dell'Abbey Theatre, gli venne incontro con una forza realistica inaudita. Il genio letterario yeatsiano tradusse questo *schock* nell'ossimoro che ha reso celebre la rivolta irlandese come l'atto di nascita di "*una terribile bellezza*".

La terribilità della sollevazione è testimoniata dal sangue versato da coloro che l'hanno condotta, sangue che connette quei martiri con la plurisecolare storia tragica d'Irlanda. In tale storia, il poeta ha un ruolo ben preciso; dopo aver descritto i profili degli eroi della propria patria, egli riflette su di sé e afferma:

That is Heaven's part, our part
To murmur name upon name,
As a mother names her child
When sleep at last has come
On limbs that had run wild.

Il ruolo dei Cieli, che è il nostro ruolo,
È quello di mormorare nome per nome,
Come una madre chiamerebbe suo figlio
Quando il sonno è alfine calato
Su membra che hanno corso sfrenate.

Sono cinque versi assai significativi; anzitutto, in quanto la funzione del poeta non è concepita alternativamente, ma come complementare a quella dei militari e degli uomini politici. Al poeta-cantore spetta "mormorare" i nomi degli eroi, un canto celestiale in grado di redimere quelle morti, non diversamente da come la voce di una madre può cullare il sonno di un figlio dopo le fatiche del giorno. Da rilevare come Yeats, tra gli eroi della sollevazione, citi e celebri persino MacBride, suo acerrimo rivale d'amore per l'indimenticata Maud Gonne (che gli aveva preferito il combattente proprio perché considerava Yeats uomo di ingegno, e perciò inconcludente ai fini della causa di indipendenza): segno di un'assoluta pacificazione in una visione unitaria tra poesia e azione.

[xxxix] M. Mac Liammòir, E. Boland, *Yeats*, London 1976, p. 114

Al di là della specifica vicenda dell'Autore, c'è un altro e più ampio livello interpretativo del testo: se compito del poeta è cantare la terribile bellezza della rivolta del popolo d'Irlanda, ciò significa che la rivolta stessa, senza quel canto, senza la ricerca e la definizione dell'identità che la conduce ad affermarsi, rimarrebbe fine a se stessa. Sarebbe mera terribilità, così come la parola del poeta (e Yeats era giunto a comprenderlo drammaticamente), da sola, sarebbe solo eterea bellezza. L'azione priva della poesia sarebbe cieca, così come la poesia senza azione sarebbe vuota.

Yeats invece invoca, in questo momento della sua vita, una "terribile bellezza": immagine che, oltre a congiungere la commozione per il dolore intrinseco alla vittoria della lotta bellica, richiama una complementarietà dell'ideale e del reale. Tale complementarietà pone un legame inscindibile tra l'idea di Nazione e la fondazione dello Stato.

Si tratta di una posizione che possiamo altresì rintracciare in un più tardo testo di straordinaria fattura, *On a political prisoner*. La lirica è dedicata alla contessa Markievicz, donna bellissima che Yeats ricorda nella sua infanzia a Sligo, mentre cavalcava nei campi vicino alla città di Lissadell. Ora, condannata alla pena capitale (poi revocata) in quanto attivista indipendentista, attende la morte in carcere. Yeats la immagina languire mentre nutre un gabbiano dalle sbarre della sua cella. Il poeta si chiede se, sfiorando "quell'ala solitaria", non le tornino alla mente le giornate della sua giovinezza nella campagna dell'Irlanda occidentale dove lui la poteva contemplare mentre correva libera sul suo cavallo. Tra la sua condizione attuale di prigioniera per via della "terribile bellezza" dell'indipendenza irlandese, e il rapporto panico tra lei e la campagna della Contea di Sligo, si crea un campo semantico di tipo magnetico: ella si è battuta per quella Irlanda che aveva esperito, simile a un gabbiano nel vento, nella sua giovinezza e nella sua libertà; libertà della quale ora ella è privata affinché quella terra possa essere libera.

[...]
When long ago I saw her ride
Under Ben Bulben to the meet,
The beauty of her country-side
With all youth's lonely wildness stirred,
She seemed to have grown clean and sweet
Like any rock-bred, sea-borne bird:

Sea-borne, or balanced on the air
When first it sprang out of the nest
Upon some lofty rock to stare
Upon the cloudy canopy,
While under its storm-beaten breast
Cried out the hollows of the sea.

Quando, molto tempo orsono, io la vidi cavalcare
Ai piedi del Ben Bulben per correre alla caccia,
La più bella ragazza di tutta la campagna,
Nello slancio solitario e selvaggio della sua giovinezza,
Pareva essere cresciuta dolcissima e linda
Come un uccello nutrito dalla roccia e veleggiato dal mare:

Veleggiato dal mare, o librato nell'aria
Quando per la prima volta si alzò dal proprio nido
Sopra uno spuntone di roccia per mirare,
Sopra la volta delle nubi,
Mentre sotto il suo petto battuto dalla tempesta
Ululavano i vortici del mare.[xl]

Gli *hollows of the sea* che la contessa-gabbiano sente schiantarsi nel mare sotto di lei sono la voce della "terribile bellezza" narrata in *Easter, 1916*. Il paradosso di libertà/condanna su cui il testo viene costruito, con la metafora formidabile dell'uccello marino, dispiega ancora una volta la *coincidentia oppositorum* che si dà nell'incontro tra ideale e reale e, in particolare, tra la percezione panica della natura fiabesca della campagna della Contea di Sligo e l'indipendenza irlandese perpetrata nelle battaglie dublinesi.

Nella produzione poetica yeatsiana che va dal 1916 al 1922 - cioè dalla Sollevazione di Pasqua alla guerra civile scoppiata in seguito al disaccordo sul trattato di Collins - gli "eventi pubblici" entrano di diritto nei suoi versi; non estromettendo i molti personaggi del Piccolo Popolo che da sempre avevano affollato le sue composizioni, bensì affiancandosi ad essi, in una sorta di sintesi tra immaginazione e mondo. Pàdraic Pearse, l'eroe più celebre della sollevazione irlandese, egli stesso autore di testi teatrali in lingua irlandese, in piedi tra le fiamme nell'ufficio postale divenuto base militare dei ribelli, chiama "al suo fianco" l'eroe della mitologia celtica Cuchulain. I fatti (Pearse) e il fantastico (Cuchulain) non si escludono: si compenetrano.

Il mito non viene scacciato dall'irruzione della realtà; al contrario, la realtà viene accolta come elemento mitico all'interno della poetica yeatsiana. Pearse diventa un personaggio leggendario, un'icona. Il Nazionalismo di Yeats assume così una definitiva forma: dalla iniziale idealizzazione dell'identità irlandese, alla disillusione per l'astrattezza di quell'idea, sino all'inglobamento della realtà stessa all'interno della narrazione mitopoietica. Si tratta di un mutamento di prospettiva che possiamo altresì osservare nelle due edizioni del trattato estatico *A Vision*, che Yeats diede alle stampe a distanza di dodici cruciali anni; come scrive Barbara Croft, "*prima del 1925 Yeats stava tentando di creare una verità mitologica che si opponesse alla realtà fattuale; nel 1937, egli tenta di dar vita a una verità artistica che includesse sia il mito che i fatti*".[xli]

Le caratteristiche del Nazionalismo yeatsiano vengono dunque chiarificandosi nella loro progressiva definizione storica; esso deve essere inteso alla luce dell'impianto mistico, esoterico e neoplatonico che è alla base dell'intera poetica e della vita di William Butler Yeats. È infatti tale impianto a spiegare come e perché egli combatté la lotta per l'indipendenza irlandese su di un piano differente e complementare rispetto a quello politico-militare. La sua fu battaglia spirituale svolta sul campo della pagina e della mente. Il movimento dell'Irish Literary Renaissance fu il suo esercito. Per questo motivo, allorquando venne insignito del Nobel nel 1923, mentre ancora

---

[xl] W. B. Yeats, *On a politica prisoner*, in *Michael Robartes and the Dancer*, *L'opera poetica*, cit. p. 568 (traduzione mia).

[xli] B. L. Croft, *"Stylistic Arrangments": A Study of William Butler Yeats "A Vision"*, Lewisburg 1987, p. 26 (traduzione mia).

caldo era il sangue della Guerra civile d'Irlanda, il poeta non poté non ricordare i due soldati che si erano valorosamente battuti al suo fianco:

> *Senza dubbio, quanto da me affermato può farvi comprendere perché, nel ricevere dalle mani del vostro Re il grande onore che l'Accademia di Svezia mi ha conferito, ho sentito che da un lato avrei avuto il fantasma di un ragazzo e, dall'altro, quello di una donna già avanti negli anni*[xlii].

"From mirror after mirror".
W. B. Yeats e l'Anima dell'Irlanda.

Nell'opera di Yeats il rapporto con il Soprannaturale - benché derubricato da molti critici a fatto contingente nell'esistenza del poeta, e nonostante esso sia stato sottostimato da molti suoi illustri lettori (Auden definì "*imbarazzante tutto quell'aspetto di Yeats*":[xliii] Montale giudicò il bardo di Sligo "*quasi pazzesco dal punto di vista culturale e ideologico*"[xliv]) - è in realtà il dato fondamentale, non solo della vicenda biografica dell'Autore, ma altresì della sua produzione letteraria. L'interesse specifico riguardo il Profondo, che William Butler Yeats coltivò in varie forme - dal rapporto panico con la campagna di Sligo, all'adesione all'*Hermetic Order of the Golden Dawn*; dallo studio delle fonti fiabesche e mitiche dell'Irlanda rurale, alle pratiche mistiche che, con l'aiuto di sua moglie George Hyde-Lees, lo condussero alla stesura del trattato mistico *A Vision* - può essere considerato l'aspetto decisivo della sua scrittura, in quanto interrogazione del vero mondo dietro il mondo apparente, auscultazione dell'essenza celata dei fenomeni che si rivela per segni e per enigmi.[xlv] "*La vita mistica* - scrive lo stesso Yeats in una lettera a John Leary - *è il centro di tutto ciò che faccio, penso e scrivo [...]. Mi sono sempre considerato una voce di quello che credo essere un più grande Rinascimento, la rivolta dell'anima contro il raziocino, i cui primi segni cominciano a vedersi nel mondo*".[xlvi]

In questo preciso senso, la poetica yeatsiana può essere considerata di matrice fondamentalmente neoplatonica,[xlvii] in quanto interpreta la realtà fenomenica come segno di una verità eterna e trascendente; l'interesse per l'Occulto non è che la ricerca di questa *veritas abscondita*, ricerca che trova nella poesia e nella visione le sue pratiche fondamentali. Con ciò, Yeats si pone consa-

---

[xlii] W. B. Yeats, *Autobiographies*, cit. p. 571 (traduzione mia).

[xliii] Cfr. W. H. Auden, *Yeats as an Example*, in "Kenyon Review", 2 (1948), pp. 344-351.

[xliv] Cfr. E. Montale, *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1976, pp. 2695 sgg. Traggo la notizia dall'ottimo studio di F. Fantaccini, *W. B. Yeats e la cultura italiana*, Firenze 2009, pp. 114 sgg.

[xlv] Per l'importanza della metafisica dell'occulto, nelle sue varie forme, all'interno dell'opera yeatsiana, cfr. V. Moor, *The Unicorn, William Butler Yeat's Search for Reality*, New York 1973; G. Mills Harper, *Yeats's Golden Dawn*, London 1974, W. Gorski, *Yeats and Alchemy*, New York 1996; J. Holdridge, *Those Mingled Seas: The Poetry of W.B. Yeats. The Beautiful and the Sublime*, Dublin 2000; H. Verner, *Our secret discipline: Yeats and lyric form*, Oxford 2007. E. Reggiani, *The compl[i]mentary dream, perhaps: saggi su William Butler Yeats*, Roma 2010.

[xlvi] J. Kelly (a cura di), *The Collected Letters of W. B. Yeats*, vol. 1, Oxford 1986, p. 81.

[xlvii] Sul tema, cfr. A. Fogarty, *Mystical Modernism: Yeats, Ficino and Neoplatonic Philosophy*, in "Accademia (Revue de la Societé Marsile Ficin)", III (2002), pp. 131-147.

pevolmente sulla scorta di una tradizione poetica anglofona che ha concepito la preminenza dell'ideale sul reale, concentrandosi sugli aspetti metafisici della realtà attraverso una letteratura di stampo visionario: si pensi, *in primis*, a William Blake; e, inoltre, a Samuel T. Coledrige, John Keats, Percy B. Shelley - nelle cui opere reperiamo una esplicita teorizzazione dell'arte letteraria quale visione di dell'invisibile, simbolo che esplica il fantastico (la medesima linea letteraria sarà interpretata, dopo Yeats, da autori come Dylan Thomas e, per altri versi, John R. R. Tolkien).

Il Nazionalismo che intride l'opera del bardo di Sligo può quindi essere ermeneuticamente inteso all'interno di tale cifra globale del suo scrivere. In particolare, come abbiamo visto, esso si manifesta come una concezione che guarda alla Nazione quale *forma essendi* dello Stato, non diversamente da come l'anima, platonicamente, è l'esemplare eterno del corpo. Al centro della poetica yeatsiana è presente questo pensiero dal profondo valore politico: uno Stato (la Repubblica d'Irlanda, nel caso specifico) non determina l'unità nazionale di un popolo; al contrario un popolo, possedendo un'intrinseca unità di ordine culturale - unità che, per sua stessa natura, è pre-politica - può fornire le coordinate basilari per la definizione di una unione statale.

Platonicamente, d'altronde, si pone una fondamentale differenza tra i concetti di *Unio* e di *Unitas*: il primo essendo l'unione contingente di due realtà estranee, il secondo l'insieme di due enti connessi nella loro essenza. Non può esserci nessuna accettabile *Unio* di ordine statale, nella visione neoplatonica di Yeats, che non si fondi su di una *Unitas* di ordine nazionale.

L'opera letteraria di Yeats, che ha avuto un ruolo significativo, come accennato, all'interno del doloro processo di indipendenza dell'Isola, conferisce così un tratto peculiare alla definizione dello Stato libero d'Irlanda nell'Europa contemporanea. Infatti, nella Modernità si è storicamente perseguito, nella quasi totalità dei casi, il criterio della *Unio* (della aggregazione contingente) piuttosto che quello della *Unitas* (della comunanza essenziale), concependo la Nazione come una risultante dello Stato, e non viceversa.

Ovviamente, se i criteri della *Unio* risultano per definizione di tutta evidenza, in quanto scaturenti da normative giuridico-politiche, i criteri in base ai quali individuare la *Unitas* sono problematici, poiché implicano un giudizio di valore: ad esempio, considerare come decisivo il criterio dell'uniformità linguistica, o religiosa, o etnica di un terminato gruppo sociale. Per Yeats, la *Unitas* a fondamento dell'Irlanda è di ordine culturale e antropologico. Si tratta cioè di riscoprire un'essenza identitaria, precedente alle divisioni socio-religiose, che è custodita nello scrigno della *sapientia* popolare. La forma linguistica anglo-irlandese (il Kiltartanese teorizzato da Lady Gregory), sebbene parlato soltanto, *de facto*, da una piccola parte degli abitanti dell'Isola, è espressione dell'identità più profonda di ognuno di loro, in quanto fa cenno alla *irishness* spirituale originaria. Yeats e il movimento dell'Irish Literary Renaissance hanno appunto perseguito la ricerca di tale *irishness*, al fine di fondare su di essa quell'idea condivisa di Nazione (*Unitas*) in virtù della quale sarebbe stato possibile realizzare, effettivamente e con cognizione, un'entità statale (*Unio*).

Comprendiamo le implicazioni politiche della posizione neoplatonica yeatsiana secondo cui l'ideale, posto a livello trascendente, è preminente - in quanto *quidditas* - rispetto al reale empiricamente percepito. Quello che vorremmo qui definire come il Nazionalismo Neoplatonico di William Butler Yeats è una concezione che, concentrandosi sulla radice spirituale della presenza umana nell'universo, intende i fondamenti di una comunità a partire dagli elementi culturali che ne fondano il sentire comune.

La *Weltanschauung* di William Butler Yeats, a questo proposito, è sorprendentemente prossima alla prospettiva del sistema di Carl Gustav Jung, come Renato Oliva ha mostrato in un illuminante saggio.[xlviii] Il simbolo è la modalità attraverso cui il singolo si connette ("magicamente", "alchemicamente") con un archetipo universale. Come per Jung (e gli studi junghiani di Marie-Luise von Franz e di Eric Neumann hanno, in questo senso, offerto riflessioni di straordinaria importanza),[xlix] le fiabe e i miti possono rivelare, nella prospettiva yeatsiana, gli elementi trascendenti e comuni di un popolo. Nel bagaglio mitico-fiabesco della *peasantry* e delle saghe celtiche, Yeats ha ricercato i tratti dell'inconscio collettivo dell'Irlanda.

Questa visione antropologica del bardo di Sligo è ben espressa in un testo lirico dal titolo *Before the World was Made*, seconda sezione del poema *A Woman Young and Old*, contenuto nella raccolta del 1933 *The Winding Stair*:

If I make the lashes dark
And the eyes more bright
And the lips more scarlet,
Or ask if all be right
From mirror after mirror,
No vanity's displayed:
I'm looking for the face I had
Before the world was made.
What if I look upon a man
As though on my beloved,
And my blood be cold the while
And my heart unmoved?
Why should he think me cruel
Or that he is betrayed?
I'd have him love the thing that was
Before the world was made.

Se mi faccio più scure le ciglia,
E gli occhi più brillanti,
E le labbra più raggianti,
O chiedo se tutto è giusto,
Di specchio in specchio,
Non è per vanitosa esibizione:
Io sto cercando il volto che avevo
Prima che il mondo venisse creato.
Cosa significa guardare un uomo
Credendo di amarlo,
Se intanto il mio sangue è gelido

[xlviii] R. Oliva, *Hodos Chameliontos. La via dell'inconscio: W. B. Yeats e C. G. Jung*, Firenze 1989.

[xlix] Cfr., per un orientamento, C. Buonori, *Le metamorfosi della coscienza: meditazioni sull'archetipo nell'opera di Erich Neumann*, Urbino 2007; D. Sharp, J. A. Hall (a cura di), *Marie Louise von Franz: the classic jungian and the classic jungian tradition*, Toronto 2008.

Ed è immobile il mio cuore?
Perché dovrei esser ritenuto crudele
O lui sentirsi ingannato?
Ciò che vorrei è che amasse ciò che io ero
Prima che il mondo venisse creato.

Il retroterra filosofico della lirica è evidente, nella ripresa del mitema dell'amore così caro a tanta poesia di matrice neoplatonica, da Petrarca a Shakespeare, da Michelangelo a Veronica Franco. Nell'amare, l'amante non ama *sic et simpliciter* l'amato, bensì quell'idea eterna e trascendente dell'amore, di cui la bellezza dell'amato è segno visibile. L'amore significa dunque trascendere la prospettiva immanente dell'esistere, per andare, meta-fisicamente, all'esemplare originario e imperituro dell'essere, precedente il concretizzarsi (il neoplatonico Cusano dice il "contrarsi")[l] dell'universo. Amare significa cioè, in altri termini, ricercare l'essenza di una persona nell'idea che precede, in quanto esemplare, la sua immagine temporale, o - come scrive Yeats - "*il suo volto prima che il mondo venisse creato*".

La *forma mentis* neoplatonica del poeta, che riconosce il corpo umano quale apparizione di una realtà imperitura precedente la sua manifestazione empirica, agisce altresì nella sua concezione politica. Infatti, così come vi è un volto umano che precede il concretizzarsi del mondo (l'essere dell'uomo, fuor di metafora, si pone cioè prima della sua nascita, del suo esserci, come vuole Jung); allo stesso modo l'essenza dell'Irlanda non diviene esistente nel momento in cui si fonda lo Stato della Repubblica Irlandese, in quanto essa precede - come Nazione, come "idea di Irlanda" - tale concretizzazione.

Se il testo lirico sopra citato definisce l'amore nei termini di una ricerca dell'originario volto dell'uomo "*prima che il mondo venisse creato*", possiamo dire che Yeats, nell'amore per la propria terra, ha tentato di definire, interrogandone la tradizione, l'identità dell'Irlanda *before Ireland was made*, per così dire. Come l'anima dell'uomo esiste prima della sua nascita (e tale anima, non il concretizzarsi contingente del suo esserci, è la sua più vera essenza), allo stesso modo la Nazione irlandese esiste già prima della fondazione dello Stato. Ciò che nell'impianto neoplatonico è posto nell'essere metafisico degli enti, sul piano politico corrisponde alla tradizione spirituale e culturale di un popolo.

Benché fondamentalmente mediata e di seconda mano, in quanto solo in rari casi il poeta dovette accedere ai testi originali della letteratura neoplatonica,[li] l'impronta di tale filosofia risulta in questo senso preminente all'interno della sua poetica, definendone la prospettiva di fondo. Yeats concepiva d'altronde una netta linea di contiguità spirituale e teoretica tra gli antichi testi di Platone, le dottrine ermetico-neoplatoniche del Rinascimento, le ricerche Rosacrociane, le vi-

---

[l] Cfr. N. Cusano, *De docta ignorantia* (1440). Come sappiamo dalla corrispondenza epistolare con il filosofo italiano Mario Manlio Rossi, a Yeats non era estranea la filosofia di Nicola Cusano: cfr. *The Letters of W. B. Yeats*, cit., pp. 783-784; traggo la notizia da F. Fantaccini, *W. B. Yeats e la cultura italiana*, cit., pp. 74 sgg.

[li] Cfr. B. Arkins, *Yeats: Platonist, Gnostic or What?*, in "Yeats. An Annual Critical and Textual Studies", 7 (1989), pp. 3-16; M. R. Motes, *Plotinus for a Friend. MacKenna's Translation of Plotiuns and W. B. Yeats's A Vision and Later Poetry*, Miami 1973; P. Ritvo, *Plotinistic Elements in Yeats's Prose Works*, New York 1973.

sioni magico-romantiche di William Blake e di Shelley, e gli esercizi mistici dell'*Order of the Golden Dawn*.[lii]

La teorizzazione dei cicli storici soggettivo-oggettivi (*Gyres*) che Yeats approfondisce in *A Vision* e nella prima poesia dei *New Poems* (1938), intitolata appunto *Gyres*, tenta precisamente di dare forma compiuta a questa sua visione del rapporto tra l'individuo e il tempo in una compenetrazione fondamentale tra la storia e il soggetto umano. Leggere la concezione del Nazionalismo yeatsiano alla luce della sua antropologia mistica risulta perciò del tutto pertinente all'interno del suo sistema filosofico-letterario.

Conclusione. La miopia di Maud

Nella celebre poesia *Sailing to Byzantium*, che apre il volume *The Tower* del 1928, Yeats descrive in un rinnovato impeto visionario il proprio rapporto con l'Irlanda. Se in *Easter, 1916* compito del poeta era "mormorare" i nomi dei martiri che si erano battuti per l'Isola, ora quest'ultima è vista come una sorta di meraviglia edenica, i cui abitanti sono troppo intenti a godere della sua bellezza per curarsi dei "*monuments of the unageing intellect*". Nell'ultima stanza del testo, il poeta offre un'altissima riflessione dai forti accenti neoplatonici:

Once out of nature I shall never take
My bodily form from any natural thing,
But such a form as Grecian goldsmiths make
Of hammered gold and gold enamelling
To keep a drowsy Emperor awake;
Or set upon a golden bough to sing
To lords and ladies of Byzantium
Of what is past, or passing, or to come.

Una volta evaso dalla natura non assumerò mai più
La mia forma corporale da nessuna delle cose naturali,
Bensì quella forma che gli orefici di Grecia
Traggono dall'oro battuto e dalla foglia d'oro
Per tenere sveglio un assonnato imperatore;
Oppure, posato su di un ramo dorato, rimarrò a cantare
Ai signori e alle dame di Bisanzio
Di ciò che è passato, di ciò che passa, o che verrà.[liii]

Il ruolo del poeta, cantore estraneo al mondo che canta il mondo, viene qui portato su di un piano metafisico: egli diviene una pura forma, immobile, eterna, trascendente. Egli narra "*what is past, or passing, or to come*", ormai *out of nature*, divenuto un'anima senza *bodily form*. Con ciò, la funzione del poeta e il rapporto tra lo scrittore e la sua patria, già descritto in *Easter, 1916*, assu-

[lii] Cfr. W. B. Yeats, *Essays and Introductions*, cit., pp. 62 sgg.
[liii] W. B. Yeats, *L'opera poetica*, cit., p. 589 (traduzione mia).

me una connotazione ontologica ulteriore: egli è dà forma alla sostanza degli accadimenti del mondo. Dunque - se è vero che la Nazione è per uno Stato ciò che l'anima è per un corpo - William Butler Yeats ha vissuto, indagato e cantato i fondamenti della Nazione irlandese - i suoi miti, le sue fiabe, la sua lingua: la sua tradizione - affinché essa assumesse la "forma corporea" della *Poblacht na hÉireann*, la Repubblica d'Irlanda.

L'amore per la propria terra, che ha costantemente accompagnato Yeats caratterizzando la sua esistenza, è tutt'uno con il suo interesse per l'Occulto. Maud Gonne - l'altro grande amore, oltre l'Irlanda, nella vita di Yeats - non comprese mai questa sua forma mistica di Nazionalismo. Il poeta la incontrò per la prima volta nella primavera del 1889, allorquando lei si presentò a casa Yeats per portare a suo padre una lettera; a quel tempo, la raccolta di versi *The Wanderings of Oisìn* e i suoi primi studi sul folklore mitologico stavano dando a William una prima notorietà, e Maud Gonne iniziava la sua attività di attivista, politica e femminista, che l'avrebbe di lì a poco resa nota in tutta l'Isola.

I capelli rosso-oro di Maud, i suoi occhi brillanti, il suo viso, e il suo entusiasmo per la causa della libertà irlandese, per la quale già allora si batteva ossessivamente, ammaliarono in modo fatale il giovane poeta. Da quel giorno, William Butler Yeats iniziò un corteggiamento nei confronti dell'affascinante e battagliera fanciulla che sarebbe durato decenni. Ma quel sentimento, che avrebbe sempre accompagnato il bardo di Sligo come un pungolo e un talismano, non venne mai corrisposto[liv].

Tra il 1889 e il 1917 Maud ricevette ben cinque proposte di matrimonio da Yeats, tutte rifiutate (infine, quasi a coronamento di una passione consumante, Yeats chiese in sposa anche la di lei figlia adottiva, la coltissima Isault, ricevendo un ulteriore rifiuto). Ciò che rendeva Maud Gonne incapace di corrispondere al sentimento di Yeats, alle sue poesie d'amore, al lamento per uno struggimento che divenne noto in tutta la società irlandese dell'epoca, era quello che lei giudicava un inaccettabile difetto di astrazione. Presa e persa totalmente dalla battaglia politica per la liberazione plurisecolare dal giogo inglese, animata da un insopprimibile senso di rabbiosa rivalsa nei confronti della Corona (suo padre era un ufficiale irlandese dell'esercito britannico), Maud Gonne era fermamente convinta che per la causa fossero necessari uomini d'azione - i versi yeatsiani essendo poco più di una cronaca celebrativa delle gesta degli eroi.

Non casualmente, Maud sposò il maggiore John MacBride (uno degli eroi della Sollevazione di Pasqua celebrati in *Easter, 1916*), il quale rappresentava, con la sua risolutezza immediata e il suo ardimento pragmatico, esattamente tutto ciò che William Butler Yeats non era e non avrebbe mai potuto essere.[lv] La visione nazionalistica di Maud Gonne era, potremmo dire, "materialistica": si fermava cioè al livello empirico della questione dell'Indipendenza irlandese, concentrandosi sul livello politico-militare della lotta per la libertà. In una tale prospettiva, la bella pasionaria, pur essendone affascinata, non poteva essere attratta dalle elucubrazioni preraffaellite della parola yeatsiana.

[liv] Cfr. A. MacBride White, A. Normann Jaffares (a cura di), *The Gonne-Yeats, letters 1893-1938: Always your friend*, London 1992.

[lv] Cfr. A. J. Jordan, *The Yeats-Gonne-MacBride triangle*, Westport 2000.

Tuttavia, se osserviamo il ruolo che l'Irish Literary Renaissance, e Yeats in particolare, hanno svolto nel percorso verso l'indipendenza nazionale irlandese, l'opera del bardo di Sligo appare tutt'altro che un *divertissement* di tipo intellettualistico, avendo avuto al contrario il merito di porre le solide basi identitarie su cui fu possibile concepire e pretendere, agli occhi dell'Europa e del mondo, una libera Repubblica d'Irlanda. La pressione internazionale dovuta al riconoscimento di una specifica identità culturale irlandese giocò un ruolo determinante nella resa da parte inglese per la libertà dell'Irlanda. Lo sguardo di Maud su Yeats patisce, in questo senso, una fatale miopia, una sorta di cecità nei confronti di quel patrimonio immateriale in virtù del quale è possibile non ridurre l'idea di Nazione all'entità dello Stato. È la medesima miopia che fonda la gran parte degli Stati dell'Europa moderna e che caratterizza, per molti versi, la stessa *Union européenne*.

L'azione letteraria (l'ossimoro trova ora fondamento) di Yeats conferisce invece alla Repubblica Irlandese, a questo proposito, un profilo peculiare. Non casualmente, la sua scrittura e quella degli autori dell'Irish Literary Renaissance non assunsero mai l'aspetto di una polemica nei confronti della Corona britannica, come invece Maud Gonne avrebbe preteso. In quello scontro interculturale, infatti, non si trattava di procedere per *via negationis*, bensì con una *pars construens* in grado di affermare un'essenza silenziata. Il Nazionalismo neoplatonico fatto proprio da Yeats fu la modalità attraverso cui questo scrittore di genio portò avanti tale affermazione - con ciò congiungendo quelli che egli aveva definito le due insopprimibili passioni di tutta la sua vita: "*l'amore per la terra, e l'amore per la Vita Invisibile*". Si tratta dei medesimi amori che, probabilmente, caratterizzano da sempre gli uomini e le donne dell'Isola d'Irlanda.

"Light into Darkness": La narrativa per ragazzi nel XIX secolo britannico, tra educazione cristiana ed etica imperialista

Mario Faraone

La cultura vittoriana, culla del benessere e della prosperità sempre crescenti, vive di profonde contraddizioni e di una forte dicotomia: se l'infanzia e l'adolescenza dei fanciulli della borghesia, della "*gentry*" o piccola nobiltà di campagna, e dell'aristocrazia sono solitamente spensierate e felici, trascorse in vere e proprie prigioni ovattate di tranquillità e agio, la prole delle classi umili, degli operai, delle fasce disagiate della popolazione vive invece questi momenti formativi come un periodo di lavori spesso estenuanti e abbrutenti, tra disagi, privazioni, fame e malattie. E la società vittoriana tarda un bel po' a riconoscere al bambino la condizione di soggetto umano.[i]

---

[i] Infatti è solo nel 1842 che viene promulgato un atto che limita il lavoro delle bambine e impedisce di impiegare bambini sotto i dieci anni nelle miniere. E il lavoro in fabbrica, e le conseguenti norme di sicurezza e di igiene, vengono regolamentati solo tra il 1850 e il 1867. Inoltre, fino al 1864, quando un altro atto apposito viene approvato in parlamento, la condizione di vita e di lavoro dei piccoli spazzacamini è

Per tutto il secolo, il dibattito sulle metodologie d'insegnamento è molto serrato e la letteratura dedica all'infanzia un'attenzione sempre maggiore. Nel periodo romantico le fiabe circolano come genere letterario minore della letteratura infantile, quasi sovversivo vista la generale condanna di influenza corruttrice che nel secolo precedente moralisti ed educatori come Rosseau e Edgeworth hanno espresso. Vengono tradotte e pubblicate le fiabe di Charles Perrault, insieme a raccolte di testi originali come *Popular Stories for the Nursery* (1804) e *Popular Fairy Tales* (1809) di Benjamin Tabart, e *Fables, Ancient and Modern* (1805) di William Godwin. Tra il 1830 e il 1840, si assiste a un fenomeno in progressione, e le fiabe entrano di diritto a far parte dell'equipaggiamento ufficiale delle bambinaie britanniche: le *German Popular Stories* (1823) dei fratelli Grimm e le fiabe folkloristiche danesi di Hans Christian Andersen (1846) contribuiscono a scalzare il tono eccessivamente moralistico della letteratura giovanile. E compaiono traduzioni in inglese di fiabe scozzesi, francesi, norvegesi, scandinave, africane, russe, italiane e persino arabe, un vero e proprio panteon dell'immaginazione che contribuisce ad aprire la mente e la fantasia dei fanciulli britannici.

Romanzieri e scrittori di calibro si impegnano in un genere che ben presto diviene molto popolare e che garantisce a suoi autori fama e successo e proventi economici non indifferenti. Se Charles Dickens, probabilmente uno dei maggiori scrittori vittoriani, produce in pochi anni ben cinque *Christmas Book*[ii], anche William Makepeace Thackeray, l'autore di *Vanity Fair* (1847-1848) non è da meno.[iii] Dalla metà del secolo XIX in poi compaiono sulla scena della letteratura per l'infanzia altri due nomi eccellenti, quello del reverendo Charles Dodgson, in arte "Lewis Carroll", autore tra l'altro di *Alice Adventures in Wonderland* (1865) e del seguito *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1871); e quello di Edward Lear che, con il suo *Book of Nonsense* (1846) e gli svariati volumi di versi, storie e *limericks*, unisce la potenzialità creativa della fiaba alla capacità dislocativa del linguaggio, insita in ogni piccolo lettore.

Ma se i nomi eccellenti sono ben noti, e le loro opere riscuotono popolarità e successo editoriale praticamente da sempre, una selva di autori oggi considerati "minori", ma al tempo molto conosciuti, costituisce l'esercito attraverso il quale la cultura borghese britannica, georgiana prima e vittoriana poi, propaganda le proprie convinzioni e la propria fede, consegnandole alle future generazioni attraverso le pagine di fiabe e racconti dell'infanzia, che in questo senso costitui-

---

particolarmente oppressiva. Infine, bisogna arrivare al 1870 perché le bambine vengano incluse nel sistema della scuola dell'obbligo, e al 1880 perché tutti i bambini tra i cinque e i tredici anni abbiano la possibilità di fruire dell'istruzione.

[ii] Il *Christmas Book*, la strenna natalizia, è uno dei pilastri della letteratura vittoriana per l'infanzia, un momento molto atteso dai piccoli lettori e dai loro genitori, un fenomeno a cui contribuiscono parecchi dei romanzieri di successo del periodo. I cinque racconti di Dickens sono il celebre *A Christmas Carol* (1843), *The Chimes* (Le campane, 1844); *The Cricket on the Heart* (Il grillo sul cuore, 1845); *The Battle of Life* (La battaglia della vita, 1846); *The Haunted Man* (L'uomo ossessionato, 1848). Per una storia dettagliata del genere letterario, si veda S. A. Muresianu, *The History of the Victorian Christmas Book*, New York, Garland, 1987.

[iii] Nel 1857 Thackeray pubblica *The Christmas Books of M. A. Titmarsh*, raccolta di cinque strenne natalizie pubblicate negli anni precedenti: *Mrs. Perkins's Ball* (1847); *Our Street* (1848); *Dr. Birch and his young friends* (1849); *The Kickleburys on the Rhine* (1851); *The Rose and the Ring* (1855).

scono veri e propri strumenti "politici" alla cui potenza comunicativa si sono formate le future generazioni inglesi.

Nel periodo romantico, il tono moralizzatore della civiltà georgiana esige l'inserimento di elementi di propaganda religiosa nei libri per ragazzi, allo scopo di propagare dottrine ortodosse e precetti di fede, per impedire ai ragazzi di cadere vittime delle forze del male, allo scopo di enfatizzare le possibilità della salvezza e della ricompensa celeste. In questo modo, attraverso le favole raccontate ai bambini, può continuare la battaglia teologica tra le fazioni dissenzienti della chiesa anglicana:

> *"Il pulpito diviene il confessionale e il campo di battaglia... per rappresentare i movimenti religiosi del tempo, per veicolare la propaganda teologica ed ecclesiastica di ogni tipo e per condurre dibattiti e controversie, comunicando al mondo i propri dubbi e conflitti, i travagli spirituali e gli alti e bassi di fede".*[iv]

È il boom del cosiddetto "romanzo religioso": storie che illustrano conversioni in punto di morte, sofferenze dovute alla crisi della fede, episodi di carattere biblico e concetti del catechismo, al contempo ammoniscono il peccatore della certezza della rabbia di Dio, spingono alla confessione e alla penitenza, e stimolano un risveglio spirituale. Celebri scrittrici di racconti e favole per l'infanzia, come Emma Marshall, Juliana Horatia Ewing ed Elizabeth Sewell scrivono del sacrificio e della completa sottomissione all'autorità della chiesa, ammonendo i giovani lettori del pericolo insito nell'attrazione del cattolicesimo.

Nel periodo vittoriano, i confini dell'impero si espandono ogni anno di più, e sempre più nuovi territori diventano colonie o protettorati di sua graziosa maestà britannica. Un genere specifico di storie e favole per ragazzi è quello dei *racconti di scuola*, letti soprattutto dai figli di ufficiali e funzionari britannici di stanza nei territori coloniali, che studiano e soggiornano in scuole e collegi locali, data l'oggettiva difficoltà di tornare a casa.[v] Attraverso questi racconti, la piramidale struttura della società britannica, rigidamente organizzata in un sistema classista come pochi al mondo, riceve una sorta di fondazione ideologica e nuova linfa vitale. Ma anche la vita e l'organizzazione delle colonie, i viaggi in territori stranieri e remoti, il servizio civile e militare diventano materiale per le storie e favole per ragazzi e uno dei sottogeneri più celebri è proprio

---

[iv] Margaret Maison, *The Victorian Vision: Studies in the Religious Novel*, New York, Sheed & Ward, 1961. I brani critici e narrativi e i titoli di romanzi, raccolte e racconti che compaiono in italiano sono tradotti personalmente da chi scrive.

[v] In uno di questi *college*, veri e propri convitti con dormitori, sale mense e locali per attività comune, vive e studia il piccolo protagonista di *Kim* di Rudjard Kipling, romanzo incentrato su di un bambino che entra a far parte del *Great Game*, lo spietato e spesso letale sistema di spionaggio e controspionaggio con il quale il "leone" britannico proteggeva i propri possedimenti coloniali nel mondo e, in Asia e in estremo oriente, controllava e limitava le ingerenze dell'"orso" russo, un vero e proprio gioco al massacro, giocato da entrambe le parti senza esclusioni di colpi. *Kim* è stato a lungo considerato, e tuttora lo è, come uno dei migliori romanzi di avventura destinati all'infanzia, anche perché in questa "favola" il bambino "gioca" e interpreta il ruolo di un adulto, mettendo in pratica la qualità mimetica che è una delle caratteristiche principali dell'infanzia.

quello dei *racconti coloniali*. L'intento primario è quello di soddisfare la curiosità di lettori, giovani e adulti,[vi] sulla qualità "selvaggia" e "inospitale" di territori e culture esotiche. Per far questo, molto spesso i paesaggi e i popoli descritti subiscono forzature e adattamenti che nel migliore dei casi sfociano nell'inaccuratezza, nel peggiore nella menzogna e falsità vera e propria: le culture native subiscono ogni sorta di denigrazione, venendo descritte come primitive, belligeranti e prive di un qualunque sistema legale; laddove gli ufficiali e i funzionari vengono esaltati come responsabili, dotati di spirito di sacrificio e giusti nell'amministrare la legge britannica, generalmente imposta nelle colonie come strumento di controllo più che di amministrazione della giustizia. Ovviamente, i racconti e le favole di argomento coloniale tendono a giustificare anche il sistema economico e commerciale di sfruttamento delle risorse e della mano d'opera nativa, fornendo un supporto ideologico alla politica imperialista britannica. In *Black Ivory* (1873) di Robert Michael Ballantyne, la marina militare britannica salva con gesto altruistico la costa orientale africana dall'avido commercio dei mercanti di schiavi arabi: il racconto afferma la necessità della regola coloniale per portare pace e prosperità alla terra selvaggia. Ma non fa alcun riferimento al contiguo commercio di schiavi sulla costa occidentale, da parte di nazioni europee, colonialiste e imperialiste.[vii] In altre parole, racconti come questi destinati all'infanzia, contribuiscono a creare e rafforzare gli stereotipi coloniali, molto diffusi nella letteratura per l'infanzia.[viii]

Gli stereotipi coloniali vengono diffusi e rafforzati anche nei cosiddetti *racconti missionari*, nei quali gli scrittori credono sinceramente (e questa convinzione passano ai piccoli lettori) che uno dei compiti che la cristianità britannica si vede assegnata dalla provvidenza divina sia quello di salvare le anime pagane dei popoli colonizzati da rituali barbari e privi di qualunque significato.

[vi] Scritti almeno intenzionalmente per un pubblico infantile o adolescenziale, racconti e favole nel periodo vittoriano hanno ovviamente anche il pubblico adulto come referente ultimo. È in fondo sempre il genitore (specialmente di sesso maschile) che deve essere convinto della bontà del prodotto, perché è lui che, dopo averlo letto, dovrà leggerlo ai figli. E quindi etica e valori proposti nello scritto dovranno in qualche modo rispecchiare quelli della società e della classe d'appartenenza.

[vii] A onor del vero, Ballantyne è fiero oppositore del commercio di schiavi, e proprio in *Black Ivory* ne denuncia la vergognosa pratica: "*In writing this book [Black Ivory], my aim has been to give a true picture in outline of the Slave-Trade as it exists at the present time on the east coast of Africa. In order to do this, I have selected from the most trust-worthy sources what I believe to be the most telling points of «the trade», and have woven these together into a tale, the warp of which is composed of thick cords of fact; the woof of slight lines of fiction, just sufficient to hold the fabric together. Exaggeration has been easily avoided, because—as Dr. Livingstone says in regard to the slave-trade - «exaggeration is impossible»... I began my tale in the hope that I might produce something to interest the young (perchance, also, the old) in a most momentous case—the total abolition of the African slave-trade. I close it with the prayer that God may make it a tooth in the file which shall eventually cut the chain of slavery, and set the black man free*".

[viii] Per leggere una delle prime condanne formali del commercio degli schiavi in Africa e dello sfruttamento selvaggio e feroce delle popolazioni locali ai meri fini commerciali, bisognerà attendere gli scritti di Joseph Conrad, come il racconto "An Outpost of Progress" (1896) che descrive proprio l'atteggiamento schiavista e razzista di funzionari dell'amministrazione belga di quello che paradossalmente si chiama "Free State of Congo"; e il successivo, ben più celebre, "Heart of Darkness" (1899): certo, non racconti per l'infanzia, né favole per la tranquilla prole della benpensante famiglia vittoriana tipo, ma formali atti d'accusa verso il sistema economico e politico dell'imperialismo europeo.

In questo senso, il fervore religioso giunge al punto di far tradurre questi racconti e favole nelle lingue dei paesi colonizzati, allo scopo di facilitare il lavoro dei missionari e aumentare le possibilità di conversione dei locali alla vera fede.[ix] L'opera ideologica di persuasione funziona così su di un doppio registro e mentre insinua nella mente del piccolo lettore la bontà del comportamento della propria cultura, mina le fondamenta della cultura del popolo colonizzato, indicandogli una strada da seguire, che certamente porterà alla salvezza.[x]

A cavallo tra il genere del racconto coloniale e la storia con finalità cristiano-moralizzatrice sono gli scritti di due autori molto poco conosciuti ai giorni nostri, ma che nell'800 hanno rappresentato veri e propri pilastri della letteratura per l'infanzia con intento educatore, e sono stati beniamini di un pubblico di piccoli lettori, poi divenuti parte integrante della civiltà imperiale borghese d'Inghilterra: Mary Martha Butt Sherwood (1775-1851) e William Henry Giles Kingston (1814-1880).

Mary Martha Sherwood ambienta il suo *Little Henry and His Bearer* (1814) nel periodo della East India Company, la prima compagnia commerciale che impianta un sistema economico coloniale in India e ne inizia lo sfruttamento: uno dei temi del racconto è la descrizione di istruzioni religiose alle *memsahib*[xi] britanniche, ai fanciulli e ai soldati degli acquartieramenti militari in India, e il fine di convertire gli indiani. E infatti il suo seguito, *The Last of Boosy* (1842), è scritto con la motivazione ufficiale di denunciare la falsità della religione induista e la natura malvagia e

---

[ix] Il romanzo moderno stesso come genere letterario nasce con un episodio simile, in cui si insiste sull'importanza di abbandonare i cerimoniali pagani per abbracciare la fede cristiana. Infatti, nel suo *Robinson Crusoe* (1717), altro scritto che pur non essendo una favola può essere considerato uno dei capostipiti dei racconti per l'infanzia, Daniel Defoe descrive la scena nella quale Robinson educa il selvaggio Venerdì alla fede puritana, mostrandogli come sia per lui insensato credere a un dio che autorizza il comportamento antropofago, e come invece sia più logico e giusto convertirsi a una religione di speranza come quella puritana appunto. A onor del vero, in uno dei rari momenti ironici del romanzo, Defoe mostra come Venerdì sia capace di ingaggiare con Robinson una sottile disputa teologica sulla grandezza effettiva del dio cristiano, chiedendosi come sia possibile che un dio così potente non riesca a distruggere definitivamente il demonio, eliminando così il male dal mondo. A questa domanda Robinson non sa rispondere e glissa via in modo goffo e poco convincente.

[x] Si tratta di quello che David K. Fieldhouse ha definito "*imperialismo culturale*", che mira appunto alla distruzione delle culture autoctone per sostituirle con la cultura che ha prodotto la società imperialista stessa. Cfr. David K. Fieldhouse, *Politica ed Economia del Colonialismo*, 1870-1945 (1980), Bari, Laterza, 1996, p. 12: "*L'«imperialismo culturale» si accompagnava sempre alla sovranità straniera, perché si riteneva necessario che le popolazioni locali si conformassero alle norme e ai valori della società europea per poter imporre loro un'effettiva subordinazione, che allo stesso tempo facilitasse il controllo e ne dimostrasse l'efficacia. Il colonialismo, perciò, tendeva non solo a privare le società che controllava della loro libertà e delle loro ricchezze, ma del loro stesso carattere, privando le persone di qualsiasi punto di riferimento intellettuale e morale [...]*".

[xi] Il termine è un prodotto della cultura anglo-indiana e viene (o piuttosto veniva) usato in India come tratto di rispetto verso le donne inglesi, spose dei funzionari amministrativi coloniali o degli ufficiali dell'esercito. Si tratta di una crasi interculturale derivante dall'unione tra *mem*, contrazione dell'inglese *madam*, "signora"; e *sahib*, termine arabo presente anche nelle lingue urdu, punjabi e hindi, che significa "padrone". Il termine indica quindi una donna occidentale in posizione di autorità o semplicemente sposa di un padrone bianco.

crudele dei suoi adepti. La figura di Sherwood è interessante e merita un approfondimento. Il suo nome da ragazza è Mary Martha Butt, ed è la seconda figlia del reverendo George Butt, erudito di spicco, rettore di Stanford, membro di circoli culturali eccellenti e persino cappellano di re Giorgio III. Benestante, offre alla figlia la possibilità di coltivare le proprie notevoli capacità intellettuali. Mary frequenta la Abbey School di Reading, un'istituzione prestigiosa specificamente destinata alle figlie del clero e della *gentry*, la piccola nobiltà di campagna, la scuola dove qualche hanno prima aveva soggiornato e studiato una scrittrice ben più celebre, Jane Austen. E legge con avidità i testi più importanti del periodo, imparando persino il latino e il greco.

Dotata di fervida immaginazione, Mary Butt inizia a ideare favole e racconti ben prima di acquisire la capacità di scrivere e leggere, e detta i suoi componimenti alla madre. Questa mente fervida e immaginativa è un dono destinato ad essere perenne e, accompagnato ad una sempre crescente qualità affabulatoria, le permette per tutta la vita di intrattenere affabilmente giovani ascoltatori, raccontando i suoi componimenti favolistici. Da donna matura, è solita raccontare favole ai bambini sulla veranda della sua abitazione in India e in altri luoghi remoti, dovunque i suoi frequenti viaggi la portino. Ed è questo il punto notevole: Mary Butt è una delle scrittrici vittoriane di favole e racconti dell'infanzia che vive molti anni della sua vita nelle colonie, in particolar modo in India, dove acquisisce una conoscenza di prima mano del materiale narrativo che poi includerà nei suoi scritti.

Nel 1803 sposa il cugino Henry Sherwood, militare di professione e, dal 1805, ne segue le sorti in India. In questo modo, Mary Butt Sherwood ha la straordinaria possibilità di visitare il paese, vivere esperienze nuovissime e registrare le impressioni che ne ricava in un periodo precedente a quello nel quale l'India subisce l'impatto completo della presenza europea. Quindi i suoi diari, le sue lettere, le favole e i racconti per bambini scritti in questo periodo assumono una notevole valenza storica, sociologica e culturale.

Ma non bisogna illudersi troppo sull'effettivo valore interculturale di questi documenti e dell'esperienza della Sherwood. Infatti, la sua comprensione dell'India è poco più che superficiale, nonostante viva in loco per un decennio. E anche le descrizioni e le interpretazioni degli usi e costumi indiani, che spesso compaiono nelle sue favole, sono troppo influenzate da un senso di superiorità e di condiscendenza, tipico dell'approccio britannico alla realtà "altra" e coloniale, senso che non viene affatto sminuito dal quotidiano contatto con il soggetto autoctono, anzi viene sensibilmente rafforzato. E questa chiusura mentale, sorprendente in una mente fervida e brillante come la sua ma certo non caso unico nel suo genere, viene peggiorata dalla prematura scomparsa dei suoi primi due bambini, scomparsa tanto più dolorosa quanto causata da malattie contratte nel clima tropicale e nello stile insalubre di vita condotto in questi primi decenni della colonia.

Il clima le è insopportabile, l'umidità l'indebolisce e la mette spesso di malumore, deprimendola e procurandole forti emicranie. Il rapporto con la servitù locale è complicato dalla difficoltà di adeguarsi agli usi locali e di parlare la lingua. La povertà, la malattia, l'alta mortalità infantile e adolescenziale la inorridiscono, e le religioni e usi sociali non cristiani l'angosciano. Spesso non tenta neppure di capire quello di cui è testimone e riduce al massimo il contatto con gli indiani, considerando alla stessa stregua mussulmani e induisti, e in genere giudicandoli male.

Mary Sherwood è però una mente forte, che cerca comunque di gestire informazioni e fatti che teme di non poter controllare. La sua educazione calvinista la spinge verso il rifugio della Bibbia e verso le attività più consone al suo carattere: l'insegnamento ai bambini delle famiglie inglesi e la scrittura di favole e racconti per l'infanzia appunto. Difatti, Sherwood scrive moltissimo durante il suo soggiorno in India, soprattutto allegorie religiose che si rifanno al celebre *The Pilgrim's Progress* (1678) di John Bunyan.[xii] *The Infant's Progress* (1821) è in tutti i sensi un'allegoria alla Bunyan, con protagonisti dei personaggi universali come il ragazzino "Humble Mind" (Mente Umile), le sorelline "Playful" e "Peace" (Giocosa e Pace) e l'antagonista "In-bred Sin" (Peccato Innato), il quale complotta per tentare gli eroi e farli cadere nel peccato. Una storia d'avventure molto popolare per tutto il secolo XIX. *The Indian Pilgrim* (1818) desta maggior interesse ai fini del nostro discorso. Inizialmente, l'idea della Sherwood è quella di tradurre in Hindu proprio *The Pilgrim's Progress* di John Bunyan, ma poi decide che una storia con ambientazione e contesto indiano è in grado di esercitare un convincimento più forte e produrre una spiritualità maggiore nelle menti dei piccoli lettori. Anche questo racconto gode a lungo di popolarità, ma non viene mai pubblicato in India. La favola è un'allegoria morale e la storia è incentrata sul pellegrinaggio di Goonah Purist, detto lo "schiavo del peccato", dalla Città dell'Ira di Dio alla Città del Monte Sion. Nel racconto, la descrizione dell'architettura indiana, del vestiario, cibo, piante e animali locali contribuiscono notevolmente ad amplificare la tensione del tema originale di Bunyan, il progresso spirituale di un peccatore verso la salvezza di Dio. Questa forma di fascinazione esotica riscuote grande successo nei salotti borghesi vittoriani, fortemente curiosi nei confronti della diversità e alterità offerte dalle colonie dell'impero. Ma il trattamento delle religioni che nel corso del suo pellegrinaggio via via Goonah incontra risente proprio di quell'insieme di pregiudizi e chiusure mentali a cui si faceva accenno prima. Mussulmani ed ebrei vengono considerati meglio degli induisti, in virtù della loro fede monoteista, ma Sherwood non risparmia frecciate feroci ai cattolici romani, considerati appena un gradino più in alto dei pagani idolatri seguaci di Brahma, Shiva e Vishnu. Al prete cattolico incontrato da Goonah, la Sherwood rimprovera di negare l'autorità delle scritture, il non voler dare una bibbia a Goonah perché egli possa leggere e interpretare da solo la parola di dio e la sua venerazione per le figure dei santi.

A parte i racconti allegorici, Sherwood pubblica in Inghilterra nel 1817 *Stories Explanatory of the Church Catechism*, scritto tra il 1810 e il 1812. Si tratta di un catechismo usato nella scuola da lei diretta in India, un testo nel quale emerge la sua abilità di unire racconti religiosi e moraleggianti con una scrittura divertente e coinvolgente. Il motivo che dà origine a questo progetto è costituito dal rendersi conto che i fanciulli indiani e anglo-indiani che frequentano la sua scuola conoscono di fatto solo il contesto indiano e difficilmente comprendono la cultura e la religione della narrativa della madre patria senza ricorrere a domande continue. La novità dello scritto di

---

[xii] John Bunyan (1628-1688), puritano, uno dei massimi scrittori del XVII secolo inglese, nel suo *The Pilgrim's Progress* (scritto già nel 1675, durante un periodo di detenzione per motivi religiosi) delinea la crescita spirituale di Christian, personaggio allegorico che rappresenta il cristiano tipo, dalla condizione di peccatore a quella di pentito e quindi salvo nella grazia di Dio. L'opera si avvale delle tecniche allegoriche tipiche del teatro medievale inglese e ha la chiara finalità didattica: diviene ben presto una seconda Bibbia per il fedele inglese.

Sherwood è pertanto costituita da una vivida raccolta di storie, riccamente intessute da terminologia indiana ma saldamente vincolate alla tradizione spirituale e narrativa inglese, una raccolta che ben presto conquista una grande popolarità sia in India che in Inghilterra. Tutto gravita intorno a Mary Mills, la protagonista di sei anni, e alla sua famiglia: i genitori e la nonna, Mrs. Browne, si preoccupano del suo benessere materiale ma anche di quello spirituale, e la piccola apprende i dieci comandamenti interagendo con l'ambiente circostante, quello delle caserme dei militari britannici di stanza nella colonia. La qualità della vita umana e la bontà dei rapporti interpersonali (come riflesso terreno della bontà dei rapporti con Dio, secondo la cultura evangelica), sono i temi centrali di tutte le favolette. Le scene sono vivide e variopinte, soprattutto perché attingono parecchio dall'ambiente indiano. Sherwood non risparmia i particolari scabrosi e crudi e non esita a descrivere cadaveri, osservati mentre si decompongono sotto il sole indiano. E descrive il lato più oscuro e truculento della vita di caserma, prestando attenzione soprattutto agli alloggiamenti delle coppie: la pigrizia di militari e ufficiali, l'ubriachezza, la tendenza ad abbandonare i bambini a sé stessi, la pratica infame di somministrare alcolici e oppio agli infanti per tenerli tranquilli.

Anche *The Ayah and the Lady*, pubblicato in Inghilterra nel 1816 ma tradotto in lingua Hindu già nel 1813, è strutturato attorno all'insegnamento dei dieci comandamenti, ma difetta della figura centrale di un bambino. Il testo, infatti, è scritto ad uso della servitù indigena delle famiglie benestanti, e la narrazione dei raccontini edificanti si concentra su una nobildonna inglese e sulla sua domestica (*ayah* in Hindu), un personaggio pigro, egoista, timido e inaffidabile, eppure estremamente godibile e interessante, perché sono proprio i suoi errori a costituire il lato divertente del testo e a offrire a Sherwood la possibilità di apologhi morali. Il ritratto condiscendente e vagamente offensivo della domestica indigena è tipico della mente classista (se non addirittura razzista) della cultura coloniale Georgiana prima e Vittoriana poi. Tuttavia, Sherwood fornisce una vivida descrizione della scena indiana, con numerosi dettagli riguardanti le attività domestiche, gli usi e costumi, le tradizioni culturali e religiose.

Il rapporto interculturale, altra sostanziale novità nella narrativa di Sherwood rispetto alla prassi degli scritti esotici del periodo, è al centro di una coppia di favole per ragazzi, scritte però a molti anni di distanza l'una dall'altra. *The History of Little Henry and His Bearer* (*La storia del piccolo Henry e del suo servitore,*[xiii] 1814) e *The Last Days of Boosy, the Bearer of Little Henry* (*Gli ultimi giorni di Boosy, il servitore del piccolo Henry*, 1842) sono incentrati su uno degli stilemi più classici presenti nelle favole o nei racconti per ragazzi del XIX secolo in Inghilterra: l'orfano o il ragazzo trascurato, che cerca di convertire alla giusta fede uno o più adulti. In questo caso, il piccolo Henry cerca di convertire il suo servitore indigeno Boosy e la prospettiva romantica della cultura di Sherwood si fonde brillantemente con la visione evangelica della sua spiritualità. In particolare, la favola si concentra sui problemi pratici e spirituali di Boosy: il suo divenire cristiano è osservato con la consapevolezza delle difficoltà oggettive incontrate da un indiano che si converte, come il perdere

---

[xiii] "*Bearer*" è, letteralmente, "portatore", persona che trasporta oggetti e carichi pesanti per conto altrui. Ma in India il termine significa "servitore", ragazzo o uomo adulto impiegato come domestico personale o della famiglia.

la casta d'appartenenza e l'essere rifiutato dal proprio ambito familiare e sociale. L'autrice concentra la sua simpatia sulla solitudine e isolamento nei quali progressivamente Boosy sprofonda.

Una finalità istruttiva nei confronti di giovani menti in crescita, fusa a un sapiente uso dell'esotismo indiano e a personaggi fanciulli solidi e ben costruiti è al centro di un'altra raccolta di fiabe, *The Memoirs of Sergeant Dale, His Daughter and the Orphan Mary* (*Le memorie del Sergente Dale, di sua figlia e dell'orfanella Mary*, 1815). La storia inizia in India e vede per protagonista Mary, una splendida bambina con riccioli biondi e occhi azzurri, che rimane orfana all'età di un anno e mezzo, poco dopo l'arrivo della sua famiglia in India. La piccola, subisce la consueta serie di abusi e maltrattamenti: ignorata, vive nella sporcizia e le vengono somministrati alcolici per farla stare tranquilla.[xiv] Viene salvata da Sarah, la figlia del sergente, ragazza pia, molto seria e dedita al proprio dovere la quale, badando alla bambina come se fosse sua figlia, ignora i piaceri mondani nei quali indulgono le altre donne della caserma. L'ambientazione infatti è ancora una volta quella della vita dei militari di stanza in India, una vita talvolta cruda e spietata, comunque vista come ambiente armonico e umanamente valido, nel quale far crescere una bambina, grazie anche alla bonomia e dolcezza del sergente Dale. Un intento moralizzatore è sempre al centro delle favole di Sherwood: l'India assume il ruolo di giustiziere della depravazione morale di chi vive fuori dalla grazia di Dio, attraverso gli effetti del suo clima, un caldo umido talvolta pernicioso e difficilmente sopportabile da parte dei membri della cultura colonizzatrice dei bianchi, soprattutto se inclini a un comportamento dissoluto e debosciato.[xv]

Mary Sherwood ritorna in Inghilterra nel 1815, un viaggio decisamente più facile di quello dell'andata, ma contraddistinto da una forte nostalgia per dover abbandonare una terra amata,

---

[xiv] Mary Sherwood percepisce questo uso di drogare i fanciulli come un autentico flagello, anche perché il suo piccolo Henry, ancora infante, viene sottoposto spesso a questo trattamento e scampa a stento la morte. Questo elemento della narcosi indotta tramite oppiacei e alcolici è di primaria importanza nella narrativa per ragazzi dell'inizio del XIX secolo, ma anche nella stessa cultura romantica del tempo. Del resto, si pensi agli scrittori romantici che spesso fanno uso di narcotici per facilitare l'atto creativo, come nel caso di S. T. Coleridge. E si ricordi Thomas De Quincey, che scrive un trattato dedicato proprio a esperienze con oppiacei: *Confessions of an English Opium Eater* (1821). A proposito di questo tema si veda Mario Faraone, "'Curarsi fino a (quasi) morire': Samuel Taylor Coleridge, Thomas De Quincey e l'oppio come strumento di creatività artistica", *R! Almanacco di Cultura Preventiva*, XV, marzo 2004, pp. 65-81.

[xv] Il clima indiano è un elemento tipico e costante nel generale effetto esotizzante prodotto dalla narrativa anglosassone a proposito della colonia indiana. Se questo è vero in gran parte dei racconti di Rudjard Kipling, prototipo dello scrittore filo-imperialista, lo è anche in uno scrittore come E. M. Forster, il cui giudizio sulla liceità dell'imperialismo britannico in India è decisamente negativo. Si veda ad esempio *Passage to India* (Passaggio in India, 1924), romanzo che non è certamente un esempio di favola o narrativa per bambini ma che, a differenza della generazione di narratori Vittoriani, si rifà agli elementi caratteristici dell'ambientazione indiana allo scopo di approfondire lo studio psicologico dei suoi protagonisti e non per un esotismo compiacente nei confronti dei lettori. Ralph Moore, uno dei personaggi dell'*establishment* britannico in India, il *city magistrate* di Chandapore, dove la vicenda del romanzo ha luogo, portatore dei valori imperialisti della cultura borghese conservatrice che lo ha inviato a occupare l'importante incarico, si dice convinto che tutto in India dipenda dal clima: "*There's nothing in India but the weather, my dear mother; it's the alpha and omega of the whole affair*" (In India non esiste altro che il clima, cara mamma; è l'inizio e la fine di tutta la storia).

anche se non interamente capita. E l'opera successiva, ancora raccolte di fiabe e racconti per ragazzi, mostra i segni di una nuova *Weltanschauung*, una nuova concezione del mondo acquisita durante il suo soggiorno indiano. Sherwood sembra più attaccata agli affetti terreni, ai suoi quattro figli e ai tre orfanelli adottati, e la percezione della salvezza spirituale è più lucida e più ferma. Ma ancora una volta non è tutto oro quello che luccica, perché intorno al 1820 si impegna in un movimento di opinione che contesta in modo feroce e polemico la conquista di maggiori diritti civili e religiosi da parte dei cattolici romani inglesi.

La comprensione che Sherwood ha del cattolicesimo sembra, in fin dei conti, tanto superficiale quanto quella che la scrittrice mostra di avere dell'induismo: benché dedichi molto tempo a viaggi in paesi cattolici dopo il suo rientro dall'India, Sherwood sembra mostrare nei confronti della fede cattolica una specie di "approccio turistico", un atteggiamento superficiale e pregiudizievole, che filtra nelle sue fiabe e nei suoi racconti attraverso una completa mancanza di apprezzamento della storia, dell'arte, dell'architettura dei paesi cattolici, così come nelle storie indiane filtra il disprezzo per i templi induisti, visti come recessi diabolici.[xvi]

L'influenza di Mary Sherwood sulla letteratura per bambini dell'intero XIX secolo è formidabile, così come è considerevole il suo contributo alla formazione di quella che è stata definita "*Victorian frame of mind*"[xvii], un modo di essere inglese, protestante e borghese che percorre la società britannica fino alla prima guerra mondiale. La sua prolifica produzione è componente fondamentale del bagaglio di qualunque *nanny* inglese, le famose bambinaie che contribuiscono ad allevare generazioni e generazioni di piccoli britannici. Le sue favole indiane, in particolar modo, divengono subito celebri e vengono lette sia per la loro alta qualità dell'istruzione cristiana, sia per l'atmosfera ricca di dettagli esotici nella quale le storie si svolgono. E sono estremamente significanti come documento storico e sociologico perché offrono una prospettiva unica delle relazioni tra colonizzati indiani e colonizzatori inglesi nei primi anni del XIX secolo, molto prima cioè di un impegno ufficiale della corona inglese in India.

William Henry Giles Kingston (1814-1880) nasce proprio mentre Sherwood vive e scrive in India, ma la sua carriera di scrittore di favole e racconti per ragazzi inizia ben trent'anni dopo, nel 1843. Nel breve spazio di quasi quarant'anni, egli produce un numero inquietante e prodigioso di storie e favole per ragazzi, alcune centinaia addirittura, e diviene il più popolare e rispettato autore inglese di *boys stories* della seconda metà del XIX secolo. Non solo: il target di riferimento di Kingston è costituito quasi unicamente dai giovani rampolli maschi della cultura borghese, ignorando quasi del tutto le bambine, e divenendo così il maggior esponente della cosiddetta *boys' fiction* Vittoriana, un fenomeno molto interessante sociologicamente parlando perché attra-

---

[xvi] In fin dei conti, la maggior obiezione di Sherwood al cattolicesimo sembra consistere nel fatto che la chiesa di Roma nega al laico la possibilità di interpretare autonomamente le scritture, base stessa del credo di molte delle religioni protestanti, e impalcatura solida e duratura del convincimento religioso dell'autrice. Fino alla morte, avvenuta nel 1851, Sherwood è convinta della bontà delle proprie opinioni, conseguite e consolidate in modo autonomo, e nel momento fatale non vuole accanto a sé alcun religioso, né per impartire i sacramenti, né per semplice conforto.

[xvii] Per uno studio approfondito di questo concetto, si consulti l'insostituibile Walter E. Houghton, *The Victorian Frame of Mind, 1830-1870*, New Heaven, Yale University Press, 1957.

verso di esso l'ossatura della società borghese e imperialista, patrilineare e conservatrice si va formando sin dai più teneri anni dell'infanzia.

Nato a Londra, Kingston passa la maggior parte della sua gioventù ad Oporto, viaggiando spesso tra Inghilterra e Portogallo, al punto da essere detentore del singolare record (per i suoi tempi) di aver attraversato il golfo di Biscaglia quattro volte prima di aver compiuto nove anni! E l'esperienza portoghese torna in diversi dei suoi numerosi scritti: dalla sua prima opera pubblicata, *The Circassian Chief* (*Il capo circasso*, 1843) all'ultima, Kingston tiene una media di tre o quattro libri all'anno, giungendo a cinque o sei verso la fine della vita, incurante del male terribile che ne sta minando il fisico. E Kingston è anche attivo sul fronte filantropico, collaborando con enti che si occupano di immigrati, della spiritualità dei marinai, e del volontarismo in mille campi. E Kingston pubblica, cura e crea molte delle principali riviste per ragazzi che fioriscono nel periodo vittoriano, come la celebre *Boy's Own Magazine* (1855-1874), la sua personale *Kingston's Magazine for Boys* (1859-1862) e la *Colonial Magazine* (1849-1852), rivista quest'ultima specializzata in favole e avventure ambientate (talvolta solo superficialmente) nelle colonie dell'impero britannico, e quindi abbondanti di riferimenti esotici e pittoreschi.[xviii]

L'interesse di Kingston per il mondo coloniale è molto solido ed è direttamente collegato al fenomeno dell'immigrazione ed emigrazione, visto che oltre che la *Colonial Magazine* l'autore cura e collabora anche a *The Colonist* e alla *East Indian Review*. Inoltre è autore di *Some Suggestions for the Formation of a System of General Emigration and for the Disposal of Convicts in the Colonies* (*Suggerimenti per la creazione di un sistema di norme per l'immigrazione e per la gestione dei detenuti nelle colonie*, 1848), e sul tema coloniale tiene molte conferenze nel 1849, pubblicando il manualetto *How to Emigrate; or, The British Colonists* (*Come emigrare; o, i coloni inglesi*, 1850).

Convinto patriota, conservatore e membro della borghesia medio-alta, Kingston rappresenta il tipico cittadino vittoriano, persuaso sin dalla metà del secolo della liceità dell'imperialismo e della bontà del sistema economico coloniale britannico, in questo anticipando di molti decenni gli scritti di Rudjard Kipling, grande cantore dell'impero, soprattutto il suo celebre *The White Man's Burden* (1899). Come già nel caso di Mary Sherwood, è lo zelo religioso a muovere Kingston: l'autore si dimostra entusiasta della politica coloniale britannica ed è favorevole al mantenimento dell'impero. Kingston, come molti suoi contemporanei, è convinto della innata superiorità raz-

[xviii] Queste riviste di racconti - e non solo - per ragazzi, dirette soprattutto al pubblico di "maschietti", costituiscono un fenomeno editoriale in crescendo, di non secondario interesse tanto per il panorama letterario e sociale del XIX secolo quanto per quello del primo quarantennio almeno del XX. Costruite sulla gagliardia virile e su atti di eroismo, altruisti e solitamente retribuiti con premi, e queste riviste veicolano in maniera sottile, ma pervicace, un'etica comportamentale e un modello da seguire, propri della cultura borghese e conservatrice, liberista e coloniale nella quale nascono. L'importanza di un'educazione impartita attraverso queste riviste e di uno stile di vita a cui adeguarsi risultano evidenti ai successivi ideologi dei totalitarismi novecenteschi: spesso il modello suggerito, nei primi vent'anni del Novecento, è sinistramente simile a quello del giovane nazionalista, patriota, zelante cultore di una identità sociale e razziale, "superiore" a quella di altre culture. E il pericolo della propaganda occulta in riviste di questo tipo nel ventennio tra le due guerre non sfugge all'occhio acuto e critico di George Orwell. A tal proposito, si veda il suo "Boys' Weeklies", *Horizon*, March 1940; successivamente pubblicato in Sonia Orwell e Ian Angus (a cura di), *The Collected Essays of Geroge Orwell*, volume 1, Harmondsworth, Penguin, 1970, pp. 503-31.

ziale dei britannici nei confronti delle altre culture, e veicola questo principio attraverso i racconti per ragazzi. Queste convinzioni, ancorché fonte di pregiudizi e indice di scarsa qualità analitica, non devono sembrare isolate o prive di un fondamento "scientifico": infatti, i testi di Charles Darwin sull'origine delle specie, insistendo sul concetto di evoluzione, "autorizzano" l'Ottocento Vittoriano a credere in una qualche legittimità della superiorità della razza bianca nei confronti delle altre razze, e presupporre una qualche missione salvifica che i bianchi colonizzatori devono svolgere nei confronti dei popoli colonizzati, il "*white man's burden*" decantato da Rudyard Kipling in un suo celebre componimento poetico della fine del XIX secolo.

In questo senso, il narratore per ragazzi, l'inventore di favole d'avventura ambientate in territori lontani ed esotici, si pone lo scopo esplicito di "educare l'impero", e diviene di fatto un vero e proprio maestro dello stile di vita e del pensiero imperiale. Di romanzo in romanzo, di favola in favola, i suoi personaggi divengono sempre di più intercambiabili, e sono tutti ragazzi maschi, che vivono una vita di straordinarie avventure. Le protagoniste, le bambine o le fanciulle, ma anche le donne giovani e mature, sono limitate al massimo e, più o meno tutte, divengono degli stereotipi piatti, sottolineando soprattutto le loro caratteristiche di figlie, sorelle, madri e mogli.

Il "maschietto", il protagonista fanciullo o al più adolescente, tra i 12 e i 15 anni, è ovviamente l'eroe deputato di queste storie, colui che viaggia, che vive spesso in momenti storici ben identificabili, esperisce avventure, che in molti casi lo portano a solcare mari e oceani, passione e fascinazione profonda di Kingston, proprio per la sua fanciullezza trascorsa in mare tra Portogallo e Inghilterra. *Peter the Whaler* (*Peter il baleniere*, 1851) è una storia che contiene un po' tutti questi elementi culturali e narrativi. Il piccolo Peter, baleniere per scelta e per punizione, riceve sin dall'inizio la benedizione del padre che gli ricorda, in qualunque circostanza si dovesse trovare, di tenere a mente di essere un cittadino britannico e di non rinnegare la patria. E difatti, attraverso mille peripezie nei mari artici, in scenari meravigliosi e mozzafiato, il piccolo Peter si considera come tale e permette a Kingston di illustrare il proprio zelo missionario: infatti, il giudizio di Peter sugli eschimesi risente di questo senso innato di superiorità e, presentandoli come un popolo amabile, industrioso e pacifico, li ritiene menti eccellenti, aperte per poter ricevere la verità cristiana, benché sprovvisti di qualunque sorta di nozione della religione e della divinità.[xix] Il senso di superiorità e il razzismo occulto non sono limitati nei confronti degli eschimesi: Peter e i suoi amici sono salvati da una nave francese la quale, in seguito, rischia di fare a sua volta naufragio, e si salva solo grazie alla bravura del gruppo di Peter, provetti marinai inglesi. Una volta a casa, a un padre che lo accusa di essere tornato povero, Peter propone la morale di Kingston, e cioè che la conoscenza di Dio, il temere la sua giusta collera e il venerarlo nelle sue opere costituiscono il più grande arricchimento che un fanciullo possa conseguire da un'esperienza simile.

La quasi totalità di opere scritte da Kingston riflettono questi elementi comuni, come la superiorità della razza e della cultura inglese, il vanto e la celebrazione di aspetti tipici della mascolini-

---

[xix] Curiosamente, questa posizione rispecchia quella di Colombo nei confronti delle popolazioni americane quando, all'indomani del fortuito arrivo nei Caraibi, riflette sulla cultura con la quale sta entrando in contatto e, in una lettera ai reali di Spagna, si dice convinto della predisposizione degli "indigeni" ad essere convertiti. Cfr. Cristoforo Colombo, *Giornale di bordo*, a cura di Rinaldo Caddeo, prefazione di Gianni Granzotto. Milano, Bompiani, 1985.

tà, l'amore per il mare e per avventure spesso infarcite da episodi di violenza. Nel 1878, quasi al culmine di una prodigiosa carriera costellata da una miriade di racconti per ragazzi, Kingston pubblica *The Two Supercargoes; or, Adventure in Savage Africa* (*I due comandanti di mercantile; o, Avventura nell'Africa Selvaggia*), opera che sottolinea ancora una volta la bontà dell'intervento coloniale inglese, giustificandolo sulla scorta della necessità che l'uomo bianco cerchi di migliorare (spesso eroicamente, con sprezzo dei pericoli a cui va incontro...) la sorte degli sfortunati abitanti di una terra ignorante, priva di illuminazione razionale.[xx] Il testo è, come sempre, ben accolto dal pubblico di piccoli lettori, anche grazie all'abbondanza di sorprendenti avventure e alla vitalità scoppiettante delle sue pagine; ma non manca di incontrare critiche talvolta anche feroci, dovute soprattutto alla superficiale conoscenza della geografia e della storia africana che l'autore mostra di avere.

Come si è detto, la popolarità e il talento eclettico di Kingston sono evidenti anche nel fondare e contribuire a riviste per ragazzi. E anche in queste favole e racconti è individuabile un progetto filo-coloniale e pro-imperialista che sottende alla narrativa. Non solo: nell'editoriale pubblicato nel primo numero del *Kingston's Magazine fo Boys*, l'autore fornisce un'idea sufficientemente completa del senso che intende dare alla sua missione e del tipo di audience a cui si rivolge:

> *Il mio scopo è di darvi una rivista [...] che a distanza di anni voi possiate considerare come un vecchio amico di famiglia, quando vi troverete a confrontare la realtà della vita sotto il sole dell'India, nelle foreste del Canada o degli Stati Uniti, o nelle praterie d'Australia. [...] La rivista conterrà storie interessanti e descrizioni di avventure eccitanti; e benché non sia mio intento farvi ingollare informazioni e perle di saggezza, verrei meno al mio dovere di curatore se non approfittassi di ogni occasione per offrirvi e le une e le altre.*[xxi]

Anche l'uscita di scena di Kingston è in stile con il suo vivere in modo romantico e devoto alla causa della formazione delle giovani generazioni: una lettera autografa, scritta qualche giorno prima della morte e pubblicata qualche giorno dopo, mostra la soddisfazione di avere vissuto una vita in sintonia con i dettami cristiani, nel tentativo di essere stato un faro di riferimento per i fanciulli vittoriani. E un simile "testamento ideologico" non può che fare leva sul pubblico di piccoli lettori, decretando il successo definitivo per l'attività di Kingston, autore di libri per ragazzi che hanno la qualità intrinseca di essere al contempo una lettura eccitante e godibile e una lezione morale solida e stimolante.

Il successo di Kingston segue la parabola della cultura borghese Vittoriana prima ed Edoardiana poi: l'intera seconda metà del XIX secolo e il primo quarantennio del XX sono costellati da

---

[xx] Il contrasto tra oscurità e luminosità è, com'è noto, al centro di *Heart of Darkness* (Cuore di Tenebra, 1899) di Joseph Conrad. Kurtz, il colonialista bianco partito per una missione salvifica nei confronti delle popolazioni africane, si rende colpevole dei più atroci crimini al fine di procurarsi l'avorio. Partito per portare la "luce", finisce per portare le "tenebre" della violenza e della sopraffazione. E l'ironia della sorte vuole che Kurtz dipinga un quadro nel quale si vede una donna bianca e bionda con una fiaccola che cerca di illuminare l'oscurità, allegoria della civiltà bianca che vuole illuminare la "non civiltà" nera. Ma questa donna, che dovrebbe portare la luce, porta una benda sugli occhi, e quindi non vede a sua volta, è cieca!

[xxi] Traduzione di chi scrive.

ristampe, nuove edizioni, e raccolte delle sua fiabe e dei suoi racconti per ragazzi, e il nome di Kingston contribuisce in modo significativo alla letteratura per ragazzi, in special modo alle riviste Vittoriane destinate a fanciulli di sesso maschile, sulle cui pagine vengono sostenuti (talvolta proditoriamente) gli ideali di mascolinità e l'attitudine imperialista tipica di questa letteratura per l'infanzia.[xxii]

La critica novecentesca tende a individuare in Kingston un preciso intento, attraverso i suoi racconti per ragazzi, a scolpire il carattere e il ragionamento dei giovani borghesi, soprattutto di quelli più impressionabili e più plagiabili; e a determinare l'atteggiamento spiritualmente razzista e classista della classe dirigente, funzionari e militari, che gestisce l'impero coloniale britannico.[xxiii] Quel che è certo è che, se da un lato è grazie a scrittori come Kingston che si può oggi parlare di "atteggiamento segregazionista" e sessualmente discriminante nella letteratura per l'infanzia, è anche grazie ai testi di questo autore straordinariamente prolifico e alla sua curatela di riviste che oggi possediamo documenti sociologici e antropologici di valore inestimabile per studiare in modo profondo la creazione e la diffusione del culto idealizzato della mascolinità britannica e dell'imperialismo inglese, elemento culturale fondamentale nella letteratura per fanciulli di sesso maschile nella società britannica tra la fine del XIX secolo e la prima metà del XX.[xxiv]

Bibliografia

a) Bibliografia su Martha Mary Butt Sherwood

Smith Naomi Royde, *The State of Mind of Mrs. Sherwood*, London, Macmillan, 1946.

Cutt Margaret Nancy, *Sherwood and Her Books for Children*, London, Oxford University Press, 1974

Demers Patricia, "Mrs. Sherwood and Hesba Stretton, The Letter and the Spirit of Evangelical Writing of and for Children", pp. 129-149 in *Romanticism and Children's Literature in the Nineteenth-Century*, edited by James Holt McGavran Jr., Athens, University of Georgia Press, 1991.

b) Bibliografia su William Henry Giles Kingston

[xxii] A tal proposito, si veda Patrick, Brantlinger, *Rule of Darkness: British Literaure and Imperialism*, 1830-1914, Ithaca & London, Cornell University Press, 1988.

[xxiii] Si veda K. C. Laurie, *The Life of W. H. G. Kingston*, Dalhousie Review, 28, 1947, pp. 409-10.

[xxiv] Ralph Moore, il "*city magistrate*" di *Passage to India* (1924) di E. M. Forster, personaggio dotato di una rigidità mentale incredibile e di un ingiustificato quanto incrollabile senso di superiorità della cultura e della razza britannica sulle culture autoctone indiane, è il tipico funzionario alto borghese dell'amministrazione coloniale dell'impero britannico, necessario per amministrare la giustizia senza porsi tante domande e senza credere in una possibile connessione tra razze e culture, tema tanto caro a Forster. E sembra proprio essere il prototipo di cittadino britannico, cresciuto nella "*public school*" e nella famiglia borghese tardo-vittoriana, educato nelle sue convinzioni di superiorità e spirito missionario dalla lettura dei racconti per ragazzi e delle riviste di William Henry Giles Kingston.

Kingsford Maurice Rooke, *The Life, Work and Influence of William Henry Giles Kingston*, Toronto, Ryerson, 1947.

Crewdson William H.P., “W.H.G. Kingston”, *Antiquarian Book Monthly Review*, August 1986, pp. 294-300.

Dunae Patrick A., “Boy’s Literature and the Idea of Empire”, *Victorian Studies*, 24, Autumn 1980, 105-121.

Laurie K.C., K. C. Laurie. “The Life of W.H.G. Kingston”, *Dalhousie Review*, 28, 1947, pp. 409-410.

Auerbach and U.C. Knoepflmacher, *Forbidden Journeys: Fairy Tales and Fantasies by Victorian Women Writers*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.

Avery Gillian, *Childhood’s Pattern: A Study of the Heroes and Heroines of Children’s Fiction, 1770-1950*, London, Hodder & Stoughton, 1975.

Avery Gillian, *The Echoing Green: Memories of Victorian Youth*, New York, Viking, 1974.

Avery Gillian and Angela Bull, *Nineteenth Century Children: Heroes and Heroines in English Children’s Stories, 1780-1900*, London, Hodder & Stoughton, 1965.

Barr John, *Illustrated Children’s Books*, London, British Library, 1986.

Bingham Jane, *Writers for Children: Critical Studies of Major Authors Since the Seventeenth Century*, New York, Scribners, 1988.

Brantlinger Patrick, *Rule of Darkness: British Literaure and Iperialism, 1830-1914*, Ithaca & London, Cornell University Press, 1988.

Bratton J.S., *The Impact of Victorian Children’s Fiction*, London, Croom Helm, 1981.

Carpenter Humphrey, *Secret Gardens: A Study of the Golden Age of Children’s Literature*, London, Allen & Unwin; Boston, Houghton Mifflin, 1985.

Carpenter Humphrey and Mari Prichard, *The Oxford Companion to Children’s Lieterature*, Oxford, Oxford University Press, 1984.

Coveney Peter. *The Image of the Childhood: The Individual and Society: A Study of the Theme in English Literature.*, Harmondsworth, Penguin, 1967.

Cox Jack, *Take a Cold Tub, Sir! The Story of the Boy’s Own Paper*, Guildford, Lutterworth Press, 1983.

Cutt Margaret Nancy, *Ministering Angels. A Study of Nineteenth-Century Evangelical Writing for Children*, Wormley Broxbourne, Herts., Five Owls Press, 1979.

Darton F.J. Harvey, *Children’s Books in England. Five Centuries of Social Life*, third edition, revised by Brian Alderson, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

Drotner Kirsten, *English Children and Their Magazines, 1751-1945*, New Haven & London, Yale University Press, 1982.

Duffy Maureen, *The Erotic World of Faerie*, London, Hodder & Stoughton, 1962.

Dusinberre Juliet, *Alice to the Lighthouse: Children’s Books and Radical Experiments in Art*, New York, St. Martin’s Press, 1987.

Ellis Alec, *A History of Children’s Reading and Literature*, London, Pergamon Press, 1968.

Frey Charless H. e John Griffith, *The Literary Heritage of Childhood: An Appraisal of Children’s Classics in the Western Tradition*, New York, Greenwood Press, 1987.

Gardner Emelyn E. e Ramsey, Eloise, *A Handbook of Children’s Literature*, New York, Scott, Foresmna, 1927.

Gordon Jan B., “The *Alice* Books and the Metaphors of Victorian Childhood”, pp. 107-128 in *Aspects of Alice: Lewis Carroll’s Dreamchild as Seen Through the Critics’ Looking-Glasses*. Robert Phillips ed., New York, Vanguard, 1971.

Green Roger Lancelyn, *Tellers of Tales: Children Books and Their Authors from 18000-1964*, London, Edmund Ward, 1965.

Grylls David, *Guardians and Angels: Parents and Children in Nineteenth-Century Literature*, London & Boston, Faber & Faber, 1978.

Hansom David C., "Ruskin's *Praeterita* and Landscape in Evangelical Children's Fiction", *Nineteenth-Century Litearture*, 44, June 1989, 45-66.

Honig Edith Lazaros, *Breaking the Angelic Image: Woman Power in Victorian Children's Fantasy*, New York, Greenwood Press, 1988.

Houghton Walter E., *The Victorian Frame of Mind, 1830-1870*, New Heaven, Yale University Press, 1957.

Lang Andrew (a cura di), *The Nursery Rhyme Book*, 1897; New York, Dover Books, 1972.

Lear Edward, *The Complete Nonsense of Edward Lear*, 1947; New York, Dover Books, 1951.

McGavran James Holt (a cura di), *Romanticism and Children's Literature in Nineteenth-Century England*, Athens, University of Georgia Press, 1991.

Meigs Cornelia, et al., *A Critical History of Children's Literature: A Survey of Children's Books in English from Earliest Times to the Present*, New York, Macmillan, 1953.

Miall Antony, and Peter Miall, *The Victorian Nursery Book*, New York, Pantheon, 1980.

Muir Percy, *English Children's Books, 1600-1900*, London, Batsford; New York, Praeger, 1954.

Muresianu S.A., *The History of the Victorian Christmas Book*, New York, Garland, 1987.

Musgrave P.W., *From Brown to Bunter: The Life and Death of the School Story*, London& Boston, Routledge & Kegan Paul, 1985.

Nelson Claudia, *Boys Will Be Girls: The Feminine Ethic and British Children's Fiction, 1857-1917*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1991.

Pattison Robert, *The Child Figure in English Literature*, Athens, University of Georgia Press, 1978.

Pickering Samuel F. Jr., *Moral Instruction and Fiction for Children, 1749-1820*, Athens, University of Georgia Press, 1993.

Pickering Samuel F. Jr., *The Moral Tradition in English Fiction, 1785-1850*, Hanover, NH, University Press of New England, 1976.

Pinchbeck Ivy e Margaret Hewitt, *Children in English Society*, volume 2, London, Routledge and Kegan Paul; Toronto, University of Toronto Press, 1973.

Quigly Isabel, *The Heirs of Tom Brown: The English School Story*, London, Chatto & Windus, 1982.

Reed John R., *Old School Ties: The Public School in British Literature*, Syracuse, Syracuse University Press, 1964.

Richards Jeffrey, *Happiest Days: The Public Schools in English Fiction*, Manchester, Manchester University Press, 1988.

Roe F. Gordon, *The Victorian Child*, London, Phoenix House, 1959.

Rowbotham Judith, *Good Girls Make Good Wives: Guidance for Girls in Victorian Fiction*, Oxford, Blackwell, 1989.

Salway Lance, *A Peculiar Gift: Nineteenth-Century Writings on Books for Children*, Harmondsworth, Kestrel/Penguin, 1976.

Silver Carole. "When Rumpelstiltskin Ruled: Victorian Fairy Tales", *Victorian Literature and Culture*, Browning Inst., New York; Formerly "Browning Institute Studies" 22, 1994, pp. 327-36.

Smith Janet Adams, *Children's Illustrated Books*, London, Collins, 1948.

Street Brian, *The Savage in Literature*, London, Routledge & Kegan Pal, 1975.

Summerfield Geoffrey, *Fantasy and Reason: Children's Literature in the Eighteenth Century*, Athens, University of Georgia Press, 1985.

Townsend John Rowe, *Written for Children: An Outline of English Children’s Literature*, fourth edition, New York, HarperCollins, 1992.

Vallone Lynne, “‘A Humble Spirit under Correction’: Tracts, Hymns, and the Ideology of Evangelical Fiction for Children, 1780-1820”, *Lion and the Unicorn*, 15, December 1991, 72-95.

Vance Norman, *The Sinew of the Spirit: The Idal of Christian Manliness in Victorian Literature and Religious Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

Vries Leonard de, *Little Wide-Awake: An Anthology from Victorian Children’s Books and Periodicals*, London, Arthur Barker, 1967.

Walsh William, “Coleridge’s Vision of Childhood”, *The Listener*, 53, February 1955, 336-340.

Walvin James, *A Child’s World: A Social History of English Childhood, 1800-1914*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin, 1982.

Whalley Joyce Irene e Tessa Rose Chester, *A History of Children’s Book Illustration*, London, John Murray, 1988.

Wilson Angus, “Dickens on Children and Childhood”, pp. 195-227 in *Dickens 1970*, edited by Michael Slater, New York, Stein and Day, 1970.

Wolff Robert Lee, *Gains and Losses: Novels of Faith and Doubt in Victorian England*, New York, Garland, 1977.

Young George M. (a cura di), *Early Victorian England: 1830-1865*, 2 volumes, London, Oxford University Press, 1934.

Zipes Jack, *Fairy Tales and the Art of Subversion*, New York, Wildman 1983.

DEBLICA BAREA: LA TRADIZIONE SEGRETA DEL FLAMENCO

GIANNI FERRACUTI

IL TRAVASO DEI *MORISCOS* NEI GITANI

Il 5 novembre 1526 a Granada - ex capitale del regno conquistato dai re cattolici nel 1492 - viene istituito un tribunale dell'inquisizione. A quanto sembra (i suoi archivi sono andati distrutti durante la rivoluzione liberale del 1820-23), il primo *auto de fe* è celebrato nel 1529 e coinvolge 89 persone,[i] tra cui solo tre *moriscos*; il quadro però cambia a partire dalla metà del secolo, quando la presenza moresca diventa consistente. Secondo stime di Bernard Vincent, nel 1568 oltre il 50% degli *autos de fe* riguarda *moriscos* (1.236 su 2.177 persone), percentuale che lo storico considera valida per il periodo 1550-1615. Alla metà del Cinquecento la percentuale di cripto-musulmani tra i *moriscos* arriverebbe anche a punte del 90%:

---

[i] Nel 1526 era stato concesso un periodo di tre anni entro il quale gli "eretici" avevano la possibilità di confessare i loro "errori" ed essere riammessi nella comunità dei credenti. Una sorta di ravvedimento operoso.

"Grazie alla loro coesione, e alla presenza degli alfaquís, *i* moriscos *poterono proclamare spesso la fede che professavano nell'ambito del paese, o in quello familiare, particolarmente propizio per essere clandestino. I granadini conservarono fino al momento della loro espulsione il loro dialetto arabo, osservarono i precetti coranici, preservarono i riti legati a nascite, matrimoni, funerali... Nonostante tutto un arsenale di testi normativi miranti all'assimilazione, alle campagne di evangelizzazione e una repressione multiforme, i* moriscos *si aggrappavano alla loro fede e costituivano un blocco praticamente intatto".*[ii]

Nota Vincent che l'interesse dell'inquisizione per i *cristianos nuevos de moros* aumenta progressivamente, fino a raggiungere la massima intensità negli anni precedenti la ribellione dell'Alpujarra (1579-72), in particolare tra il 1560 e il 1570. Dopo la ribellione viene decretata la prima espulsione dei *moriscos* dalla regione e la loro dispersione nel territorio nazionale (circa 50.000 persone). Si calcola però che tra i 10 e 15.000 furono autorizzati, di fatto o di diritto, a restare.[iii]

L'espulsione definitiva viene decretata nel 1609 e riguarda tutti i *moriscos* residenti in Spagna. Si discute molto circa il numero di individui rimasto nel paese nonostante il decreto di espulsione, perché del fatto che una parte sia rimasta non è possibile dubitare. Naturalmente, chi resta lo fa occultando la sua origine moresca e confondendosi o tra i cristiani o tra i gitani. Ancora negli Anni Venti del Settecento si hanno processi dell'inquisizione contro persone accusate di professare la fede islamica (alcune centinaia tra il 1727 e il 1731).[iv]

[ii] Bernard Vincent, *La inquisición y los moriscos granadinos*, in *genocidiomorisco.blogspot.it/2011/01/la-inquisicion-y-los-moriscos.html.* Gli *alfaquí* sono gli interpreti della legge. Cfr. anche B. Vincent, *Los moriscos del reino de Granada después de 1570*, "Nueva Revista de Filología Hispánica", 1981, 594-608.

[iii] La causa immediata dello scoppio della guerra dell'Alpujarra è la *Pragmática sanción* del 1567, che limita le libertà culturali e religiose precedentemente riconosciute ai *moriscos*. A capo della ribellione si pone Fernando de Córdoba y Válor, che in arabo si fa chiamare Abén Humeya (o Abén Omeya), e si dichiara (in modo inverosimile) discendente della dinastia del Califfato di Cordova. Comunque va sottolineato che la ribellione dell'Alpujarra è preceduta da una lunga attività di guerriglia e resistenza armata all'occupazione castigliana, da parte di bande di guerriglieri detti *monfíes*. Cfr. *http://www.ribatal-andalus.org/index.php/al-andalus/moriscos/695-los-monfies-del-reino-de-granada-el-bandolerismo-morisco-en-los-siglos-xvi-y-xvii-.html*; si veda anche Bernard Vincent, *El bandolerismo morisco en Andalucía (Siglo XVI)*, "Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine", 1974, 389-400 (ampliato in edizione digitale:

http://identidadandaluza.wordpress.com/2011/02/02/el-bandolerismo-morisco-en-andalucia-s-xvi). Cfr. anche *http://www.ribatal-andalus.org/index.php/al-andalus/cultura-e-historia/533-el-resurgimiento-del-islam-en-andalucia-etapas-de-la-revolucion-bajo-el-mando-de-aben-aboo.html).*

[iv] Non si può, pero, avere la certezza che si tratti di discendenti di *moriscos*: potrebbe trattarsi di musulmani immigrati clandestinamente dal Nord Africa. Vincent opta per la prima ipotesi, in considerazione della consistenza numerica del gruppo di persone processate. Si potrebbe anche aggiungere che il loro stato sociale appare di tutto rispetto, e sembra trattarsi di individui con una buona integrazione - elemento a sfavore dell'ipotesi di una loro recente immigrazione clandestina. Scrive Vincent: "*È difficile immaginare come avrebbe potuto prodursi un ritorno relativamente massiccio di* moriscos *esiliati o una immigrazione regolare di berberi, senza che le autorità locali, abitualmente attente, si allarmassero*" (Bernard Vincent, *La inquisición y los moriscos granadinos*, cit.). Cfr. ancora: "*D'altra parte, María Soledad Carrasco Urgoiti e Mikel de Epalza hanno pubblicato*

L'espulsione del 1609 viene motivata sia da fattori religiosi, veri o presunti (si ritiene generalmente che i *moriscos* continuino a praticare in segreto la religione islamica), sia da preoccupazioni di ordine politico.[v] In realtà è difficile dire fino a che punto queste preoccupazioni fossero reali. Dopo la caduta del regno di Granada, i musulmani rimasti avevano ottenuto, nel trattato di pace, una serie di garanzie circa il rispetto delle loro pratiche religiose e dei loro costumi. Si tratta di impegni ben presto disattesi: di fatto, un clima di tensione, alimentato in modo artificioso dopo il fallimento di un tentativo di evangelizzazione, fa sì che i musulmani vengano messi di fronte alla scelta tra espulsione o battesimo. Vengono praticati battesimi di massa, a seguito dei quali essi diventano *cristianos nuevos de moros*, ovvero *moriscos*. Con questo nuovo status, che formalmente li trasforma in cristiani, essi non sono più tutelati dalle clausole del trattato di pace, la cui applicazione è prevista *per il musulmano* di Granada.[vi] Così i *moriscos* sono oggetto di misure di vera e propria pulizia etnica: oltre a un controllo sull'ortodossia della loro fede religiosa, vengono proibiti tutti i costumi e gli stili di vita che, pur non avendo alcun valore religioso, li identificano come gruppo e come cultura - ad esempio, misure relative al loro abbigliamento, alle usanze alimentari, alla proibizione della loro lingua...[vii]

---

recentemente un importante documento, Errores de los moriscos, *probabilmente redatto nel 1728, che verte appunto su questo argomento. Il testo descrive gli usi della comunità in fatto di orazioni, abluzioni, digiuni rituali, osservanza delle prescrizioni alimentari, cerimonie che accompagnano la nascita, il matrimonio, la morte. La parola* moriscos *inserita nel titolo ha un evidente valore significativo*" (*ibidem*). Cfr. anche María Soledad Carrasco Urgoiti, e Mikel de Epalza, *El manuscrito "Errores de los moriscos de Granada", (Un núcleo criptomusulmán. en el primer tercio del siglo XVIII)*, Fontes Rerum Balearium, vol. III (1979-1980), 235-247.

[v] Sulla condizione dei *moriscos* si veda: Julio Caro Baroja, *Los moriscos del Reino de Granada*, Alianza, Madrid 2003; Manuel Barrios Aguilera, *La convivencia negada. Historia de los moriscos del Reino de Granada*, Comares, Granada 2002; Luis F. Bernabé Pons, *Los moriscos: conflicto, expulsión y diáspora*, Catarata, Madrid, 2009; Bernard Vincent, Antonio Domínguez Ortiz, *Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría*, Alianza, Madrid 1985; Mikel de Epalza, *Los moriscos antes y después de la expulsión*, Mapfre, Madrid 1992 (cfr. l'edizione digitale: Mikel de Epalza, *Los moriscos antes y después de la expulsión*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante 1991, *http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-moriscos-antes-y-despues-de-la-expulsion--0*).

[vi] Il trattato di pace, firmato dai re cattolici Fernando e Isabel nel 1492, consentiva di conservare le moschee, l'uso della lingua, le leggi e i costumi. Questi impegni sono mantenuti per alcuni anni, mentre si svolge un tentativo di evangelizzazione curato dall'arcivescovo di Granada Hernando de Talavera (1428-1507). A Talavera succede il cardinale Cisneros (1436-1518), che agisce in modo fanatico, promuovendo battesimi di massa e roghi di libri. Secondo il suo biografo, Cisneros fa bruciare circa 5000 libri di incalcolabile valore. La tensione che ne deriva sfocia nella prima ribellione delle Alpujarras (1499-1500), repressa la quale ai musulmani viene imposta la scelta tra esilio o battesimo. Quest'ultimo era, nella maggior parte dei casi, la scelta obbligata, ed era abituale che essi continuassero a praticare in segreto la religione islamica. (Miguel Garrido Atienza, *Capitulaciones para la entrega de Granada*, Ayuntamiento de Granada, Granada 1910, 269-95).

[vii] Agli occhi dell'inquisizione anche pratiche che non erano strettamente legate alla religione, come le abitudini alimentari, il vestito o i canti e i balli erano attività incompatibili con lo status di cristiani. Cfr. Roger Boase, *La expulsión de los musulmanes de España: un antiguo ejemplo de limpieza étnica y religiosa*, *www.libreria-mundoarabe.com/Boletines/n%BA68%20Feb.09/ExpulsionMusulmanes.htm*. Cfr. anche Rodrigo de Zayas, *Los moriscos y el racismo de Estado*, Almuzara, Córdoba, 2006, 116-124; Bernard Vincent, *Reflexión documentada sobre el uso del árabe y de las lenguas románicas en la España de los moriscos (ss. XVI-XVII)*, "Sharq Al-

Sono oggetto di discussione storica gli effettivi risultati, di breve e medio periodo, dell'espulsione, ed è certo che vi siano stati occultamenti, così come si ha notizia della denuncia di *moriscos* tornati in Spagna successivamente.[viii] Questo ritorno non avveniva certo alla luce del sole, e dunque non deve stupire se le fonti del tempo vi alludono sporadicamente. Non mancano, però, alcune indicazioni attendibili. Ad esempio, Pedro de Arriola, incaricato dell'espulsione dei *moriscos* andalusi, denuncia:

> *"Stanno tornando dalla Berberia su navi francesi che li sbarcano in questa costa da dove procedono verso l'interno, e ho saputo che la maggior parte di loro non torna nelle sue (terre) per il timore di essere conosciuti e denunciati e siccome conoscono bene la lingua, risiedono come vetero-cristiani dovunque non siano conosciuti. (...) E i rimanenti tornano in Spagna e ne ho presi cinque che si erano azzardati a venire in questa città, e questi mi dicono che stanno tornando tutti".*[ix]

La denuncia è ribadita da diverse fonti dell'epoca. È chiaro che non è facile trovare abbondante documentazione relativa a un occultamento che, verosimilmente, non fu frutto di una strategia di massa, ma risultato di scelte individuali o di piccoli gruppi, interessati a non dare troppo nell'occhio. Sappiamo però che, prima dell'espulsione, non era raro che i *moriscos* si rifugiassero presso i gitani nei momenti in cui la pressione dell'inquisizione si faceva più forte, e che, anche in tempi normali, molti *moriscos* collaboravano con i gitani in vari lavori artigianali. È noto il caso del *morisco* Ricote narrato da Cervantes nel *Don Chisciotte*: Ricote torna in Spagna, dopo essere

---

Andalus", núm. 10-11, 1993-1994, Universidad de Alicante, Departamento de Literatura Española, 732-748, ed. digit. *http://www.cervantesvirtual.com/obra/reflexin-documentada-sobre-el-uso-del-rabe-y-de-las-lenguas-romnicas-en-la-espaa-de-los-moriscos-ssxvixvii-0/*. In generale, si ha l'impressione che l'inquisizione includa nel complesso mondo moresco anche i cristiani di al-Ándalus, di cui solo una piccola percentuale viene annoverata tra i *cristianos viejos*. Di fatto, in Andalusia si concentra prima un feroce controllo sulla popolazione ebraica, poi quello sui neocristiani (*alumbrados* e *moriscos*). Ma nel regno di Granada ebrei, cristiani e musulmani erano cittadini a pieno titolo e integravano l'unità del regno e la cultura *andalusí*: ciò significa, in parole povere, che dopo la conquista castigliana si mira a bonificare la regione dalla cultura andalusa nel suo complesso. Non è un processo di de-islamizzazione, ma una castiglianizzazione a tappe forzate, nel quadro di una colonizzazione. Bisogna presumere che tra i *moriscos* espulsi vi fossero anche dei cristiani, e non in piccolo numero, e che comunque gli espulsi si portassero dietro non la cultura musulmana, ma quella *andalusí*, integrata dalle tradizioni cristiana, ebraica, musulmana, con le influenze proprie di ciascuna.

[viii] Cfr.: "*Nel XVII furono molti i* moriscos *che adottarono la vita nomade, molte volte facendosi passare per gitani, per sfuggire all'espulsione*" (Elena Pezzi, *Arabismos. Estudios etimológicos,* Universidad de Almería 1995, 88). Cfr. anche Manuel Martínez, *De gitanos y moriscos*, in *http://bibliotecanacionandaluzasevilla.files.wordpress.com/2008/11/de_gitanos_y_moriscos14.pdf*

[ix] "*Se van volviendo de Berbería en navíos de franceses, que los echan en esta costa de donde se van entrando la tierra adentro, y he sabido que los más de ellos no vuelven a las suyas por temor de ser conocidos y denunciados, y como son tan ladinos residen en cualquier parte donde no los conocen, como si fuesen cristianos viejos. (...) Y los que quedan se vuelven a España y tengo presos cinco que se han atrevido a venir a esta ciudad y éstos me dicen que se van volviendo todos*" (in M. Martinez, *op. cit.*). Il testo della lettera è riportato in Mercedes García-Arenal, *Los moriscos*, Editora Nacional, Madrid 1975, p. 269.

fuggito nell'imminenza dell'espulsione, insieme a un gruppo di *moriscos* travestiti da pellegrini tedeschi, e incontra il suo compaesano Sancio, che lo conosce. Dall'episodio si deduce:

a) che i *moriscos* tornano in gruppo;

b) che, nel caso conoscano la lingua, essi non sono distinguibili dai vetero-cristiani;[x]

c) che il loro occultamento è realizzato con piena consapevolezza e intelligenza strategica (l'osso di prosciutto esposto sulla coperta di un improvvisato picnic è un segno di appartenenza alla casta cristiana: una preventiva costruzione della propria immagine, mediante un'attenta gestione dei pregiudizi altrui).[xi]

d) che, avendo appoggi altolocati, si può ottenere un trattamento di favore (la cosa è chiara nella seconda parte dell'episodio di Ricote, quando a Barcellona si ricongiunge con la figlia Ana Félix: le autorità cittadine si impegnano a trattare, in forma riservata, la possibilità che i due *moriscos* rimangano in città).[xii]

e) che molti *moriscos* sono sinceramente cristiani (Ana Félix), e dunque hanno accolto nella loro cultura l'essenziale della cultura cristiana.

I GITANI

Le prime notizie della presenza di zingari in Spagna risalgono ai primi decenni del Quattrocento. La loro presenza in Andalusia è documentata a partire dal 1462. Il fatto che si concentrino soprattutto in questa regione è spiegabile sia con le condizioni favorevoli del clima e del territo-

---

[x] "*Il desiderio che quasi tutti abbiamo di tornare in Spagna è così grande che la maggior parte di quelli (e sono molti) che sanno la lingua come me, vi tornano*" (*D. Q.*, I, 54)

[xi] "*Si stesero per terra e, facendo dell'erba tovaglia, vi misero sopra pane, sale, coltelli, noci, fette di formaggio*, ossi spolpati di prosciutto, *che se non si facevano masticare, non impedivano d'esser succhiati. Vi posero anche certo cibo nero che dicono si chiami caviale, costituito da uova di pesce, che desta una gran sete di vino. Non mancarono olive, benché secche e senza alcun condimento, però saporite. Ma ciò che più campeggiò sulla tavola di quel banchetto furono* sei borracce di vino, *poiché ciascuno tirò fuori dalla sua bisaccia la propria: perfino il buon Ricote, che si era trasformato da moresco in alemanno o tedesco, tirò fuori la sua, che in grandezza poteva competere con le altre cinque*" (*D. Q.*, I, 54, mio corsivo).

[xii] "*Passati due giorni, trattò il viceré con don Antonio del modo come Ana Félix e suo padre potessero restarsene in Spagna, sembrandogli non esserci alcun inconveniente che vi rimanessero una giovine tanto cristiana ed un padre (a quanto pareva) fornito di sì buone intenzioni. Don Antonio si offrì di recarsi a Corte per trattare l'affare, dovendo già andarci necessariamente per altri suoi interessi, e fece capire che là con favori e donativi molte cose difficili vengono risolte*" (*D. Q.*, II, 55). Volendo si può anche citare una delle *Novelas a Marcia Leonarda*, di Lope de Vega, dove un *morisco* di sicura fede cristiana va in esilio con lo scopo di compiere una grande impresa militare a favore della Spagna e, di conseguenza, tornare in patria riscattando l'onore del suo gruppo etnico: "*Cuya acción yo no puedo alabar, pues en casa de tan generoso príncipe pudiera estar seguro cuando viniera a España*", dice Lope (Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda: El desdichado por la honra*, nella mia edizione digitale disponibile all'indirizzo *http://www.ilbolerodiravel.org/letteraturaspagnola/lope-novelasMarciaLeonarda.zip.).*

L'operazione finisce tragicamente, e Lope commenta che il bravo giovane avrebbe fatto molto meglio a starsene nascosto, magari a Napoli, dove il decreto di espulsione non aveva valore giuridico, per poi tornare una volta passata la bufera: nascondersi, o tornare di nascosto, doveva essere un'idea molto diffusa tra gli espulsi.

rio, sia con motivi di ordine economico: gli ultimi decenni del Quattrocento vedono continui combattimenti in Andalusia, culminati nella caduta del regno di Granada, e questo comporta grandi possibilità di lavoro in attività in cui i gitani mostrano abilità, come la cura dei cavalli, delle loro ferrature, la lavorazione dei metalli, per non parlare di traffici illegali, particolarmente abbondanti in tempi di guerra e zone di frontiera. Tuttavia, con la pacificazione dell'Andalusia alla fine del secolo, la situazione dei gitani diventa problematica, e hanno luogo le prime persecuzioni contro di loro.

I primi nuclei entrati in Spagna sostenevano di provenire dall'Egitto Minore (Peloponneso), a seguito di una penitenza imposta dal papa, che li obbligava a vagare per il mondo per sette anni in quanto, essendo stati perseguitati dai musulmani, avevano abiurato la fede cristiana. Data questa presentazione, inizialmente avevano goduto di una buona accoglienza. Questo clima favorevole cambia nel giro di pochi decenni, e la letteratura del *Siglo de oro* riporta molti dei tradizionali pregiudizi contro gli zingari (es. Cervantes, *Gitanilla*). Così li definisce il *Diccionario de autoridades* del 1732:

> *"Cierta clase de gentes, que afectando ser de Egypto, en ninguna parte tienen domicilio, y andan siempre vagueando. Engañan a los incautos, diciéndoles la buena ventura por las rayas de las manos y la phisonomia del rostro, haciéndoles creer mil patrañas y embustes. Su trato es vender y trocar borricos y otras bestias, y a vueltas de todo esto hurtar con grande arte y sutileza. Latín: cingarus".*[xiii]

L'ostilità diffusa ha origini abbastanza complesse: a parte il ricorso ad attività di microcriminalità, sulle quali non avranno avuto certamente l'esclusiva, i gitani risultano un mondo distante dalla società integrata: la loro lingua è diversa, il loro atteggiamento religioso sembra di totale indifferenza, le loro pratiche (come la cartomanzia e la lettura della mano) sono riprovate, anche se si ricorre abitualmente ad esse. I gitani non hanno alcuna obiezione a farsi battezzare, ma il loro nomadismo, benché circoscritto al sud della penisola, rende impossibile il loro controllo da parte dell'inquisizione. Inoltre si ritiene che la loro vita privata presenti tratti di promiscuità, inaccettabili per la società del tempo. Già con i re cattolici si emanano disposizioni per obbligarli ad abbandonare il nomadismo, ma in nessun caso si ottengono risultati di rilievo.

Tuttavia, la maggior parte della popolazione gitana vive onestamente del suo lavoro e, dopo l'espulsione dei *moriscos*, li sostituisce in numerose attività. Probabilmente questa situazione, e la debolezza dell'artigianato locale, spiegano come mai i gitani non siano stati immediatamente oggetto di ostilità da parte di artigiani o corporazioni concorrenti, a differenza di quanto avviene in altri paesi.

A Siviglia, nel corso del Cinquecento e del Seicento, hanno un importante processo di urbanizzazione, anche se permane la loro marginalità sociale e una loro generale condizione di povertà. Abitualmente, sia nella condizione di nomadi, sia come residenti stabili, si insediano nelle aree fuori dalle mura cittadine. Preferiscono restare in contatto con i membri della loro comuni-

---

[xiii] "*Un tipo di persone che, fingendo di essere dell'Egitto, non hanno domicilio in nessun posto e vagano di continuo. Ingannano gli ingenui, dicendo loro la buona sorte con le linee della mano e la fisionomia del volto, facendo loro credere mille fandonie e inganni. Il loro commercio consiste nel vendere asini e altre bestie e, oltre a questo, rubare con grande arte e sottigliezza*".

tà, ed è frequente che questo dia luogo ad aree a forte densità gitana: ad esempio, nel quartiere sivigliano di Triana si concentra la metà della popolazione gitana della città. Sono abili fabbri, macellai, osti, ma diventano anche agricoltori, in particolar modo nel periodo successivo all'espulsione dei *moriscos*. Nonostante la loro tradizionale indifferenza religiosa, in varie città partecipano alle processioni, che accompagnano con canti e danze tradizionali.

Questo lento processo, se non di integrazione, almeno di abbandono del nomadismo, favorisce una soluzione diversa dall'espulsione per quella che, nel XVII secolo, si profilava come "questione gitana". Prendendo in esame il problema, Felipe IV, nel 1633, riconosce che tutti tentativi di normalizzare i gitani sono conclusi col fallimento. In una relazione presentata al re si legge:

> *"con il loro cattivo modo di vivere, e come nazione si aggregano e si muovono in diverse parti di questo regno, invadendo i paesi con così grande superiorità e paura degli abitanti, che alcuni abbandonano le case, e altri ritengono miglior sorte ospitarli e aiutarli affinché riservino loro qualcosa con cui sostentarsi. E siccome le necessità sono cresciute tanto, si dà per certo che si va aggregando a loro molta gente facinorosa, per cui, se non si mette rimedio, presto questo danno potrebbe crescere al punto che non sarebbe possibile contrastarlo se non a costo di molto sangue e denaro".*[xiv]

Il riferimento finale della citazione (*se les ba agregando mucha gente facinerosa*) potrebbe essere relazionato al "travaso" dei *moriscos*, che si nascondono nel mondo gitano per evitare l'espulsione o per svolgere un'attività di guerriglia. Il re viene sconsigliato di procedere alla loro espulsione, visti i danni economici prodotti pochi decenni prima dalla cacciata dei *moriscos*, per cui Felipe emana una *Pragmática* mirante al loro inquadramento legale nel paese, sia pure attraverso rigide misure di controllo sui loro movimenti. Vengono proibiti gli abiti tradizionali e la lingua, vengono dispersi in vari quartieri, per impedire che vivano a contatto tra loro, come una comunità autonoma, nei quartieri gitani, e si cerca di sradicare tutte le loro "cattive abitudini". Il termine *gitano* viene considerato offensivo. La soluzione scelta è dunque quella di mescolarli con il resto della popolazione e, per così dire, diluirli.

A giudicare dalla *Pragmática* e da altri provvedimenti successivi, il problema principale sembra rappresentato da gitani che, uniti in bande criminali, seminano la paura soprattutto nei paesi più piccoli. Si tratta di una vera e propria forma di banditismo diffuso e organizzato, che spingerà Carlos II, successore di Felipe, ad adottare misure più drastiche di controllo. Una pragmatica del 1643 parla di

> *"varie truppe di delinquenti che rubano e assaltano, compiono vendette, odi e inimicizie private lungo le strade, e si fanno sopportare nei paesi limitrofi, e li obbligano anche a dare contributi e soccorrere, commettendo gravi delitti e offese a Dio, e impediscono il pubblico commercio, e ogni giorno va crescen-*

[xiv] "*Con su mal modo de vivir, y a título de nación se congregan y discurren por diferentes partes destos reynos, invadiendo los lugares con tan gran superioridad, y pavor de los avitadores, que unos desamparan sus casas, y otros tienen a buena suerte alvelgarlos y contribuirles porque les reserven alguna parte con que sustentarse. Y como las necesidades han crecido tanto, se tiene por cierto se les ba agregando mucha gente facinerosa, con que si no se pone remedio pronto podría este daño venir a estado que no fuese posible el dársele sin costa de mucha sangre y dinero*" (Cit. in Maria Helena Sánchez Ortega, *La minoría gitana en el siglo XVII*, "Anales de Historia Contemporánea", n. 25, 2009, 78).

do il numero dei suddetti briganti, senza che per castigare questi eccessi sia stata sufficiente la diligenza impiegata dalla nostra giustizia".[xv]

Sánchez Ortega cita un memoriale di tale Manuel Montilla a proposito della situazione in Andalusia, in cui si segnala il loro notevole incremento demografico nella regione: a suo dire, sembra che

"non c'è paese che, al suo interno e nelle campagne, non sia popolato di gitani, che debbono essersi ritirati da altre parti, e molti paesi limitrofi li temono e sono spaventati da squadre di cinquanta o cento gitani che si aiutano gli uni con gli altri, e molti hanno cavalli e speroni, e carabine e archibugi come soldati, e ne fanno uso sia per i loro furti sia per liberarsi dai pericoli".[xvi]

Va tenuto presente che, secondo Sánchez Ortega, nei provvedimenti presi contro di loro, l'identificazione dei gitani avviene sulla base del loro abbigliamento e dello stile di vita: gitano significa ogni

"uomo o donna che indossa l'abbigliamento e assume le abitudini finora usate da questo tipo di persone, o contro cui si provi che ha fatto uso della lingua che loro chiamano jerigonza".

Ciò significa, tra l'altro, che i gitani sono individuati come soggetto culturale, ma non come soggetto etnico: è gitano chi veste in un certo modo e parla in un certo modo. La cosa sembra essere abituale ancor oggi: è il vestito a identificare lo zingaro, non la sua razza. Dunque, alla base dell'emarginazione non vi sarebbero argomenti a carattere razzista, ma il rifiuto del loro comportamento, ritenuto asociale e incompatibile con quello della comunità nazionale. Proprio perché gitano può esserlo chiunque, col semplice adottarne costumi e lingua, questo incremento abnorme, sia della popolazione gitana andalusa, sia delle attività di crimine organizzato (in forme peraltro non abituali in ambito gitano), suscita molti dubbi: considerato che si verifica proprio negli anni immediatamente successivi all'espulsione dei *moriscos*, risulta piuttosto sensato parlare della formazione di una comunità gitano-moresca, in cui sopravvive la cultura andalusa che il governo centrale cerca di sradicare. Più che banditismo, sembra trattarsi di forme di resistenza armata.

L'ostilità nei confronti dei gitani culmina nella cosiddetta *Gran retada* del 1749, per poi allentarsi, soprattutto dopo una pragmatica di Carlos III del 1783 - *più o meno nel periodo in cui si diffonde la conoscenza del flamenco fuori dal mondo gitano.* Con questa nuova legge migliorano le loro

---

[xv] "*Diferentes tropas de gente perdida, que roban y saltean, ejecutan venganças, odios y enemistades particulares en los caminos, y se hazen sufrir en los Pueblos de poca vecindad, y aún les obligan a que les contribuyan y socorran, cometiendo graves delitos y ofensas de Dios, y impiden el comercio público, y que cada día se va aumentando el número de los dichos salteadores, sin que ayan sido bastante a remediar y castigar semejantes excessos las diligencias que han hecho nuestras justicias...*".

[xvi] "*No hay lugar que en él y en sus campos no esté poblado de gitanos, que se deben de haber retirado de otras partes, y muchos lugares de corta vecindad les temen y están acobardados por cuadrillas de cincuenta y cien gitanos que se ayudan unos a otros, y muchos tienen sus caballos de frenos y espuelas, y carabinas dobles y arcabuces como soldados, de que usan así para sus robos como para librarse de sus riesgos*".

condizioni di vita, pur in presenza di misure tendenti all'assimilazione e alla perdita di molti tratti identitari (peraltro abbastanza inefficaci).

La *Gran retada*, autorizzata dal re Fernando VI, fu un'operazione scattata contemporaneamente in tutto il territorio spagnolo, per arrestare tutti i gitani: gli uomini sarebbero stati mandati ai lavori forzati e le donne in prigione. Furono arrestate da 9.000 a 12.000 persone. L'operazione risultò caotica, non essendo ben chiaro chi fosse da considerare veramente gitano, e immediatamente cominciarono i ricorsi e le scarcerazioni, che procedevano contemporaneamente a nuovi arresti. Alla fine, nel 1763, un indulto avviò le pratiche per la scarcerazione di tutti gli arrestati, cosa che avvenne nell'arco di alcuni anni.[xvii]

Il Flamenco

Il flamenco è un genere musicale sviluppatosi in Andalusia all'interno del mondo gitano, attraverso l'elaborazione di tradizioni complesse e non tutte identificabili con precisione. Si diffonde a partire dagli ultimi anni del XVIII secolo, sostanzialmente in contemporanea con la pragmatica del 1783 che riconosce ai gitani alcuni diritti di cittadinanza e li distribuisce sul territorio, da un lato cercando di smembrare le loro comunità, dall'altro dando loro visibilità. La legge stabilisce che i gitani sono cittadini spagnoli; proibisce l'uso della parola *gitano*, da sostituirsi (con dicitura inelegante) con *castellano nuevo*; consente loro libertà di fissare la residenza in qualunque parte del paese e di svolgere qualunque attività lavorativa; fissa l'obbligo di scolarizzazione per i bambini e proibisce di usare i costumi tradizionali, di parlare la loro lingua in pubblico (il *caló)* e di praticare il nomadismo.[xviii]

La tesi più diffusa ritiene che il flamenco sia il prodotto di un meticciato culturale, tipicamente andaluso, nel quale confluiscono soprattutto la tradizione musicale dei *moriscos* e quella originale dei gitani stessi. In effetti, mentre si trovano zingari in ogni parte del mondo, solo in Andalusia la loro cultura si esprime attraverso il flamenco.

Se i primi dati sul flamenco risalgono agli ultimi decenni del Settecento, il termine "flamenco" è attestato in un'epoca posteriore: si diffonde verso la metà dell'Ottocento. Non vi è certezza sulla sua origine, ma è altamente probabile che sia molto più antico. Nel *Diccionario de autoridades* del 1732 il termine *flamenco* compare solo nel significato di *fenicottero*, che non ha attinenza col nostro tema. Non compare l'accezione "*natural de Flandes*", cioè fiammingo, che invece è riportata nell'edizione del 1803. Questo fa pensare che l'origine del termine flamenco non abbia alcuna attinenza con le Fiandre. Se, come si sostiene da più parti, la denominazione di flamenco fosse stata applicata ai gitani proprio perché gruppi di loro sarebbero giunti in Spagna dalle Fiandre all'epoca di Carlos V, verosimilmente l'accezione sarebbe stata riportata nel dizionario già nell'edizione del 1732. Nell'edizione del 1817 compare anche l'accezione "*el idioma flamenco*". L'edizione del 1884 conserva le stesse accezioni, ma riporta l'etimologia di flamenco da *flama*, ri-

---

[xvii] Cfr. Antonio Gómez Alfaro, *La gran redada de gitanos*, Ed. Presencia Gitana, Madrid 1993.

[xviii] Testo della pragmatica: *http://temasdehistoria.es/PCPI/Texos_gitanos.pdf*. Le norme citate vengono anche interpretate come un tentativo subdolo di cancellare l'alterità gitana in forma non violenta: cfr. le osservazioni e i rimandi in *http://www.horizonteflamenco.com/pagina.php?n=arte_3*.

ferita al fenicottero, per il colore del suo piumaggio. Solo nell'edizione del 1925 compare l'accezione: "*Dícese de lo andaluz que tiende a hacerse agitanado. Cante, aire, tipo flamenco*". Altre accezioni: *achulado*, e infine: "*Aplícase a las personas, especialmente a las mujeres, de buenas carnes, cutis terso y bien coloreado*". Viene anche riportato il termine *flamenquismo*: "*Afición a las costumbres flamencas o achuladas*".

Achulado è aggettivo che fa riferimento a *chulo*, che l'edizione del 1732 definisce: "*La persona graciosa y que con donaire y agudeza dice cosas, que aunque se oyen con gusto, no dexan de ser reprehensibles, assí por el modo como por el contenido*"; la corrispondenza con il termine latino, sempre indicata nel testo, è sorprendente: *jocularis*, cioè giullare. *Chulo* è anche sinonimo di torero e, in *germanía* sinonimo di ragazzo, ragazza (*chula* anche nel senso di prostituta). Dunque, secondo *Autoridades*, prima del 1732 si può individuare un'attività di tipo giullaresco, comunque legata a spettacoli, comunemente indicata dalla parola *chulo* (collegata con l'Andalusia dal riferimento al *torero*), che verrà utilizzata per chiarire il significato del termine *flamenco*, quando questo si diffonde nel linguaggio comune!

Nell'edizione del 1925 compare nel *Diccionario* anche la voce *cante*. Insomma, per quasi un secolo la musica che chiamiamo flamenco ha avuto un altro nome, e sarebbe interessante capire come e perché viene ribattezzata, peraltro usando un termine (flamenco) che difficilmente proviene da ambienti esterni al mondo gitano. Il *gachó* (il non gitano) scopre una certa forma artistica consistente in canto, danza e poesia, e probabilmente la chiama con lo stesso nome con cui la denomina chi la realizza o produce: per questo, in qualunque lingua del mondo, il blues si chiama blues e il rock si chiama rock. Se è normale dire, in castigliano, *cante* anziché *canto*, perché tale è il nome usato da coloro che praticano quella forma di canto, sarà ovvio pensare che il termine flamenco proviene dall'interno di quella tradizione musicale, e non venga coniato alla metà dell'Ottocento: in questa epoca si comincia solo ad usarlo pubblicamente in ambito non gitano.

Secondo Blas Infante, della cui interpretazione parleremo estesamente più avanti, il termine proviene dall'espressione morisca *fellah min gueir ard*, che significa "contadino senza terra", e alluderebbe al "travaso" dei *moriscos* che si integrano nel mondo gitano dopo l'espulsione. García Barrioso lo riferisce all'espressione araba marocchina *fellah-mangu*, che significa "canti dei contadini".[xix] Secondo il primo studio importante sul flamenco, ad opera di Antonio Machado Álvarez, esso prende il nome dal termine con cui i gitani erano chiamati spesso in Andalusia, cioè *flamencos*; però non è ben chiaro in quale momento è stata attribuita loro questa denominazione.[xx] Si è anche ipotizzato che *flamenco* sia un termine della *germanía* (il gergo del mondo marginale e della delinquenza), da *flama*, in riferimento al carattere focoso degli zingari o alla loro insolenza, ma non è chiaro quando sarebbe entrato nell'uso. Di fatto, pur in mancanza di prove inoppugnabili, l'etimologia proposta da Blas Infante sembra la più ragionevole. A mio modo di vedere, mentre le altre fanno riferimento a un termine che *ha attinenza* con le persone (ad esem-

[xix] Blas Infante, *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo (1929-1933)*, Junta de Andalucía 2010, *www.juntadeandalucia.es/cultura/web/html/sites/consejeria/general/Galerias/Adjuntos/destacados/origenes_de_lo_flamenco.pdf*; P. García Barrioso, *La música hispanomusulmana* en *Marruecos*, Larache 1941.

[xx] Antonio Machado Álvarez ("Demófilo"), *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados*, Signatura, Sevilla 1999.

pio *flama*), l'espressione richiamata da Infante *denomina direttamente* le persone: definire un gruppo umano "i contadini esiliati" è più naturale che definirlo "i focosi".

Cante jondo - cante flamenco

All'interno del flamenco viene assegnata una particolare importanza al *cante jondo (hondo)*, considerato la sua parte più genuina e, secondo Manuel de Falla, la più antica. C'è da dire che Falla, e con lui García Lorca, tende a accentuare la distinzione tra un nucleo originario di brani e una produzione posteriore ritenuta spuria e non all'altezza: il primo sarebbe appunto il *cante jondo*, la seconda identifica il flamenco.[xxi] Blas Infante non condivideva questa opinione, e osservava che la denominazione *cante hondo* risultava essere posteriore alla denominazione *flamenco*.[xxii] Ma di fatto, se intendiamo il flamenco come una tradizione musicale che, a partire da un nucleo proprio, assorbe molti generi "flamenchizzandoli", tale distinzione appare poco rilevante. C'è anche da dire che Falla e Lorca, organizzatori del primo *Concurso de cante jondo* nel 1922 - avente lo scopo di sottrarre il flamenco alla cattiva fama di cui godeva, evidenziandone i valori artistici - erano molto interessati a prevenire l'ostilità di un pubblico benpensante nei confronti di questa tradizione musicale, che volevano tutelare: da qui l'insistente presa di distanze dalle forme più recenti del canto, legate ad ambienti volgari. In occasione del *Concurso* Falla scrive, formulando quello che sembra più un pregiudizio che un giudizio:

> "*Fatta eccezione per qualche raro* cantaor *in esercizio e alcuni, pochi, ex* cantaores *ormai privi di mezzi di espressione, ciò che resta in vigore del canto andaluso non è altro che una triste e deplorevole ombra di ciò che fu e che deve essere*".[xxiii]

[xxi] In parte, questa distinzione è già presente in Machado Álvarez: cfr. *ibid.*, 75.

[xxii] In effetti, Machado Álvarez parla di *cante antiguo*.

[xxiii] Manuel de Falla, *La proposición del cante jondo*, originariamente pubblicato su "El Defensor de Granada" del 21 marzo 1922, poi in Eduardo Molina Fajardo, *Manuel de Falla y el "Cante Jondo"*, Universidad de Granada 1962, 169-175. 175. Peraltro, mi pare di notare che questo atteggiamento molto purista abbia in García Lorca soprattutto un valore strumentale, cioè finalizzato a sgombrare il terreno dai giudizi acritici di chi aveva forti pregiudizi sul flamenco e sul contesto sociale in cui esso si manifesta. La distinzione tra flamenco e *cante jondo* sembra molto diluita, o comunque spostata in secondo piano, in altri contesti: manca del tutto nei dischi incisi con la Argentinita, per la quale García Lorca seleziona i brani e accompagna la cantante al piano, così come non ha alcun rilievo nella conferenza su *Teoría y juego del duende*, (*Obras completas,* ed. di Arturo del Hoyo, Aguilar, Madrid 1954, 2 voll., vol. I, 1067-1079). Va comunque notato che questa distinzione tra flamenco e *cante jondo* ha un carattere strettamente estetico e non ha alcuna valenza di critica morale nei confronti di un ambiente sociale emarginato o prossimo all'emarginazione.

Con Encarnación López Júlvez (*La Argentinita*, 1898-1945) García Lorca incide cinque dischi a 78 giri con due canzoni ciascuno, componenti una serie intitolata *Colección de canciones populares españolas*, ripubblicata poi da Sonifolk nel 1994. Encarnación è stata cantante, ballerina di flamenco e coreografa, di grande successo in Europa e Stati Uniti, e ha collaborato con i maggiori esponenti della generazione del 27. Argentinita, era stata compagna di due grandi toreri, entrambi morti per le ferite riportate in una corrida, Joselito el Gallo e di Ignacio Sánchez Mejías (quest'ultimo anche poeta e legato alla generazione del '27: García Lorca compone il famoso *Llanto* in occasione della sua morte). Come ballerina, la Argentinita par-

Il flamenco si forma sul sostrato della musica e delle danze tradizionali andaluse, anche se non si identifica totalmente con il folclore della regione. È sempre risultato difficile definire i rapporti tra cultura flamenca e cultura andalusa; rapporti che, però, sono chiarissimi, ammettendo l'ipotesi dell'origine gitano-moresca di Blas Infante. Nella prima descrizione letteraria spagnola di una festa flamenca, dovuta a Estébanez Calderón, di cui si parlerà più dettagliatamente tra breve, il repertorio dei *cantaores* comprende anche dei *romances,* cioè ballate popolari derivate dalla poesia epica medievale, prima dell'arrivo in Spagna dei gitani: ciò significa che la cultura andalusa è presente come *ingrediente* nel flamenco, intendendo con tale nome la tradizione culturale elaborata dall'amalgama gitano-moresco in un periodo che va dal 1630 al 1780 circa. Durante questi centocinquanta anni circa, l'elaborazione dello stile flamenco non è conosciuta fuori dal ristretto ambiente marginale che se ne fa carico. Poi, alla fine del Settecento, questa tradizione viene a conoscenza del grande pubblico, per il quale risulta una novità: quando essa viene accolta, diventa parte della cultura andalusa in senso ampio, forse la parte dominante, e ingloba elementi di diversa origine del folclore andaluso, che vengono *aflamencaos*.

In effetti, da quando possediamo dati attendibili sulla tradizione flamenca, possiamo constatare che essa si trasforma molto rapidamente. In un primo tempo tali trasformazioni sollevano il timore che essa possa degenerare, perdendo la sua autenticità e volgarizzandosi, ma a distanza di tempo si può dare una valutazione più meditata. Le prime riflessioni sul flamenco, da Machado Álvarez a Falla, sembrano condizionate da una definizione ambigua del suo *carattere popolare*. È ben evidente che, nei suoi testi e nelle sue emozioni, il flamenco esprime adeguatamente il sentire comune e profondo del popolo andaluso, tuttavia è chiaro fin dall'inizio che la sua esecuzione è piuttosto difficile e richiede notevoli abilità tecniche e un'elevata specializzazione negli interpreti. Per un singolare pregiudizio, questo conduce a riferire tale carattere di popolarità all'apprezzamento da parte del pubblico: gli interpreti, dotati di abilità professionali, si manterrebbero fedeli al gusto popolare, senza creare l'abituale distanza tra musica colta e musica popolare; però il ruolo del pubblico sarebbe sostanzialmente passivo: ascolta e apprezza il *cante*, ma non lo produce, proprio perché esso è difficile.

In realtà, non esiste alcuna ragione per proporre l'equazione popolare = semplice: quando una tradizione artistica è vigente e in buona salute, anche l'interprete popolare, che non ha seguito studi specifici, può raggiungere ottimi livelli di maestria. Si osservi, ad esempio, una tradizione musicale popolare che conosciamo meglio, perché è più recente: il blues e le sue evoluzioni. Nella tradizione del blues abbondano gli artisti che, privi di formazione regolare in una scuola o in un conservatorio, potevano competere con i migliori virtuosi professionisti, sia per la tecnica sia per la creatività: un nome tra tutti, Jimi Hendrix. La complessità dell'esecuzione, dunque, non è affatto un argomento per negare il carattere di *tradizione popolare* del flamenco. Tradizione popolare significa che il flamenco, oltre a raccogliere il favore del popolo (che in tal caso svolge un ruolo

---

tecipa al debutto di García Lorca come drammaturgo ne *El maleficio de la mariposa*, in cui danza nel ruolo della *Mariposa*.

passivo, di semplice apprezzamento), viene anche creato all'interno del popolo, che lo elabora svolgendo un ruolo attivo - cosa piuttosto normale, prima dell'avvento della televisione.[xxiv]

Peraltro, i dati storici lo documentano con una evidenza impressionante. Il primo luogo attraverso cui il flamenco viene conosciuto dal pubblico non gitano sono i *café cantantes*. Si tratta di locali notturni, inizialmente piuttosto malfamati e poco frequentati dalla buona società, che offrono *anche* questo intrattenimento musicale. La loro origine sembra risalire agli anni quaranta dell'Ottocento, e il primo *café* esclusivamente dedicato a spettacoli di flamenco sembra risalire al 1881 per iniziativa di Silverio Franconetti, grande e famoso *cantaor* dell'epoca.[xxv]

Silverio Franconetti, nato il 6 ottobre 1823, aveva fatto studi elementari e lavorava come sarto nel negozio del padre. Il suo apprendistato del *cante* avviene a diretto contatto con i gitani (Franconetti era figlio di un italiano e di un'andalusa), e in particolare con un *cantaor* noto come *El Fillo* (Francisco Ortega Vargas), che doveva essere più o meno suo coetaneo, ed era nato in una famiglia di *cantaores*. Potremmo anche dire che *El Fillo* è una figura di semiprofessionista, perché il *cante* era per lui una tradizione familiare, ma Franconetti proveniva da un ambiente diverso e non era di origine gitana. Eppure si formano entrambi alla scuola della taverna, e non solo apprendono la tradizione, ma la arricchiscono.[xxvi] Un aspetto interessante del repertorio di Silverio

---

[xxiv] Anche Machado Álvarez osservava che il flamenco "*è il meno popolare dei cosiddetti generi popolari*", trattandosi di un "*genere proprio dei cantadores*" (*Colección*, 74), creando una distinzione tra *cantaor* e *pueblo*, che mi pare abbastanza azzardata per l'epoca. Probabilmente, nessuno dei miei lettori conosce il maestro Spazzafumo. Gestiva una tabaccheria a San Benedetto del Tronto e, quando andavamo a comprare le nostre prime sigarette clandestine (quattro nazionali sfuse per cinquanta lire), lo trovavamo dietro il banco a trascrivere partiture o ad esercitarsi al sassofono. Era maestro *honoris causa*, non avendo mai frequentato scuole regolari. Ha insegnato a suonare a decine di musicisti che hanno allietato le serate estive del medio Adriatico. Pensare che l'artista popolare o tradizionale non abbia capacità tecniche e raffinatezze stilistiche in grado di competere con l'artista diplomato, significa conoscere le tradizioni popolari solo attraverso i libri, o identificare il popolare con le porcherie televisive prodotte apposta per distruggere la capacità del popolo di creare cultura.

[xxv] Cfr. Miguel Mora, *La voz de los flamencos, retratos y autorretratos*, Siruela, Madrid 2008, 379. Cfr. José Blas Vega, *Vida y cante de don Antonio Chacón, La edad de oro del flamenco (1869-1929)*, Ayuntamiento de Córdoba 1986; Id., *Silverio, rey de los cantaores,* La Posada, Córdoba 1985; Andrés Salom, *De Silverio Franconetti al concurso de Granada de 1922*, in Ángel Álvarez Caballero, Alfonso Carmona, *El flamenco en la cultura española,* Universidad de Murcia 1999, 123-128; García Lorca omaggia Silverio dedicandogli una poesia nel suo *Poema del cante jondo*. Cfr. anche Roger Salas Pascual, *Encarnación López, La Argentinita (del éxito al silencio de la historia)*, "Cuadernos de Música IberoAmericana", 1, 1996, 87-96; *Manuel Torre, el cantaor de la generación del 27*, in *http://www.gentedejerez.com/?p=2135*. Sulla famiglia Pavón cfr. José María Ruiz Fuentes, *Memoria a la casa de los Pavones*, *http://www.elartedevivirelflamenco.com/historias37.html.*

[xxvi] Del *Fillo* si conserva una *siguiriya* composta per l'assassinio di un suo fratello: "*Mataste a mi hermano, / no te he perdoná. / Tú le has matao liaíto en su capa, / sin jaserte ná*". È citato da Gustavo Adolfo Bécquer in un articolo, *La feria de Sevilla*, pubblicato su "El Museo Universal", 25 aprile 1869: "*Es la hora en que el peso de la noche cae como una losa de plumo y rinde a los mas inquietos e infatigables. Sólo allá, lejos, se oye el ruido lento y compasado de las palmas y una voz quejumbrosa y doliente que entona las* tristes *o las* seguidillas *del Tillo [sic]. Es un grupo de gente flamenca y de pura raza que alrededor de una mesa coja y de un jarro vacío cantan lo* hondo *sin*

è che, secondo le testimonianze, comprendeva tutti gli stili del *cante*, a riprova del fatto che, nella trasmissione orale, si apprende l'intero patrimonio culturale trasmesso dalla comunità, cioè il patrimonio vigente, vivo e presente nella comunità stessa.

Nel *café* di Silverio si esibiscono i migliori *cantaores*, dando vita a vere e proprie sfide, ed è in ambienti di questo genere che il flamenco viene appreso dai non gitani e si definiscono i suoi stili principali e la reinterpretazione della musica popolare di origine non flamenca. I grandi *cantaores* di questo periodo sono figure che, partendo dal patrimonio tradizionale, organizzano gli stili fondamentali del *cante*. All'inizio del Novecento spiccano le figure di don Antonio Chacón e Pastora Pavón, stimatissima da García Lorca.

Antonio Chacón García era nato a Jerez de la Frontera nel 1869. Figlio di genitori ignoti, fu adottato da un calzolaio e da sua moglie, che gli diedero il nome. Di lui si racconta che avesse cominciato a cantare prima ancora che a parlare. Il suo successo come *cantaor* fu enorme, come enorme era la stima di cui godeva presso i suoi colleghi. Alla sua morte, nel 1929, gli fu reso omaggio con un funerale degno di un re, alla presenza del duca di Medinaceli e di numerosi colleghi che cantarono in suo onore. Il suo contemporaneo Manuel Torre (Manuel Soto Loreto, 1868-1933) non sapeva leggere né scrivere, ma la sua abilità in ogni stile del *cante* era straordinaria.

> *"Fu probabilmente il* cantaor *con più* duende *nella storia e anche il più soggetto alla tirannia di questa misteriosa forza ispiratrice del* jondo. «Tó lo que tiene soníos negros tiene duende», *diceva".*[xxvii]

Pastora María Pavón Cruz (1890-1969), è stata una delle più grandi *cantaoras* di tutti i tempi, nata a Siviglia, città che la celebra con un monumento. Fece parte della giuria del *Concurso* del 1922, il cui presidente era Antonio Chacón. Conobbe García Lorca in casa della Argentinita. Era gitana, e aveva iniziato a cantare per caso, sostituendo il fratello Arturo, un giorno che questi aveva bevuto qualche bicchiere di troppo. Debutta ufficialmente nel 1901 a Madrid, nel *Café del Brillante*, dove si esibivano anche Arturo Pavón, Manuel Torre, don Antonio Chacón e il chitarrista Ángel de Baeza (secondo altre testimonianze avrebbe cantato in pubblico per la prima volta all'età di otto anni). Suo fratello Tomás Pavón (1893-1952), che qualcuno considera il miglior *cantaor* della storia, non amava cantare nei teatri, e preferiva farlo per gli amici o nelle feste di paese, comunque in ambienti in cui si sentiva a suo agio. Conosceva stili del *cante* molto antichi, tra cui la *debla*, che all'epoca era quasi dimenticata.

Questi grandi interpreti, e altri che sarebbe lungo citare, erano gente del popolo e non si limitavano a eseguire il repertorio tradizionale, ma lo elaboravano, lo riorganizzavano, lo ampliavano con le proprie creazioni. I *café cantantes* rappresentano per loro la possibilità di dedicarsi comple-

---

acompañamiento de guitarra, graves y extasiados como sacerdotes de un culto abolido, que se reúnen en el silencio de la noche a recordar las glorias de otros días, y a cantar llorando como los judíos super fluminem Babiloniae" (pp. 131-134, 134). Questa immagine conclusiva dell'articolo di Bécquer contrasta con la vivacità della feria durante tutto il giorno, mostrando la separazione dell'ambiente gitano dal resto della città, almeno per quel che riguarda il *cante* e la notte.

[xxvii] *http://www.flamenco-world.com/tienda/autor/manuel-torre/64/.*

tamente alla loro arte. Dunque l'importanza del *café cantante* è enorme, perché in questi luoghi si presenta il *cante* nella sua forma più pura, cioè legata alla tradizione orale che era sconosciuta al grande pubblico: costituisce il punto d'incontro iniziale tra una cultura poetico-musicale molto emarginata e il pubblico non flamenco - prima in Andalusia, poi a Madrid. In questi *café*, dove gli interpreti del *cante* e del *baile* vengono ingaggiati e si incontrano, comunicandosi le rispettive conoscenze del repertorio tradizionale, si verificano due processi: uno di professionalizzazione, l'altro di sistemazione del *cante*.

Carattere popolare e tradizionale del flamenco

Prima della nascita dei *café*, la figura del *cantaor* non era molto diversa da quella del cantastorie popolare, che gira di paese in paese. Basta leggere le biografie dei primi artisti conosciuti, come Antonio Chacón, che in una intervista del 1922, alla domanda su quando e dove abbia cominciato a cantare, risponde:

> *"- Non mi ricordo, davvero. Sono più di quarant'anni che canto. Ho cominciato a Jerez quando avevo tredici o quattordici anni. Allora cantavo solo* soleares *e* siguiriyas *gitane. A quindici anni me ne sono andato per i paesi, accompagnato dal chitarrista (oggi eccellente) Javier Molina e da suo fratello, che ballava. Tutte questa trasferte si facevano a piedi.*
> *- Si guadagnava poco?*
> *- Quello che ci volevano dare".*[xxviii]

E Pastora Pavón dice (con trascrizione di una musicale pronuncia andalusa: "*Lo que pasa es que yo empesé con esto der cante a la edad de nueve años... y desde entonces no lo he dejao...*". E alla domanda sul suo debutto così precoce, risponde:

> *"Pues porque pa esto no hacen farta estudios. Es una grasia, ¿sabuté? Y si se tiene esa grasia, pues se nase con ella..., y en cuantito que se sabe hablá o antes, pues se canta. M'acuerdo mu bien der primé día que canté elante gente. Me llevaron a un café que le desían der Brillante, y allí armé un alboroto tan grande, que me hisieron cantaora de repente. En Sevilla, que era donde yo había nasido y donde vivía, me conosía tor mundo na ma que por la hermana de Arturo. Arturo, mi hermanito, era un cantaor de mucha fama. Desde entonse hasta ahora, en treinta y sinco años largos, fíjese si habrán salío cosas de esta garganta".*[xxix]

[xxviii] *http://www.elartedevivirelflamenco.com/entrevistas06.html* Intervista realizzata da Agustín López Macías, Galerín, pubblicata il 9 luglio 1922 su "El Liberal de Sevilla".

[xxix] *http://www.elartedevivirelflamenco.com/entrevistas03.html: "Il fatto è che ho cominciato con il* cante *all'età di nove anni, e da allora non ho più smesso". "Per questo [= il* cante*] non servono gli studi. È una grazia, sa? E se si ha questa grazia è perché ci si nasce... e appena si impara a parlare, o prima, si canta. Ricordo molto bene il primo giorno in cui ho cantato davanti alla gente. Mi hanno portato al caffè che chiamavano del Brillante, e lì provocai un tale tumulto che mi fecero subito* cantaora. *A Siviglia, dove ero nata e dove vivevo, tutti mi conoscevano semplicemente come la sorella di Arturo. Mio fratello Arturo era un* cantaor *di grande fama. Da allora ad oggi, in trentacinque lunghi anni, figuratevi se ne sono uscite di cose da questa gola!".*

Juana Vargas, nota come Juana La Macarrona, figlia di un chitarrista e di una *bailaora*, iniziò ad esibirsi nei café quando aveva sette anni:

"Nel 1926, già sessantenne, la Macarrona ricordava la sua vita a quei tempi, la vita delle bailaoras *dei* cafés cantantes: *«...Perché queste mie gambe, che sono state di bronzo, ora stanno diventando di filo di ferro. Quella Macarrona che stava una settimana* de juerga, *ballando, cantando e bevendo, appartiene alla storia. ¡Una rovina, figlio!». E ricordava quel gruppo di donne con cui aveva intrapreso il suo percorso al Café del Burrero, quando era all'apice del suo successo: las Coquineras, la Sorda, la Malena, Lola la Roteña, la Rita... «Vorrei aprire una accademia di* baile *flamenco, perché la nostra arte non vada perduta, che già non riesco più a fare* juergas, *non reggo più il vino e non riesco più a tirare fino all'alba... Questo è per la gente giovane. E oggi non esistono i pericoli che c'erano ai tempi miei. Oggi, con il vino caro e con i gusti della gente, che beve solo profumi...* cotes, viskis, yemas, cuatro, permin, agua de sé y nieve molía... *Ma prima! Quelle riunioni in cui si tracannava il vino dalle casse, e si stava tre giorni di fila* de juergas *senza uscire dal café, mangiando a ruota libera e dormendo sulle sedie... tutto è finito! E non so se erano altri uomini quelli, e noi altre donne. Fatto sta che oggi, quando una* juerga *si protrae per un giorno, già c'è il signorino che abbandona il campo (...). Una volta si spendevano cento* duros *in vino e la* juerga *durava tre giorni. Oggi, con le cose costose che si mangiano e si bevono, si spende quella cifra in tre o quattro ore, e già la* juerga *va spegnendosi...".*[xxx]

E non si può fare a meno di ricordare la famosa descrizione di Pastora fatta da García Lorca:

"Una volta la cantaora andalusa Pastora Pavón, La Niña de los Peines, notturno genio ispanico, equivalente in capacità di fantasia a Goya o Rafael el Gallo,[xxxi] *cantava in una tavernucola di Cadice. Giocava con la sua voce d'ombra, con la sua voce di stagno fuso, con la sua voce coperta di muschio, e se la avvolgeva nei capelli o la bagnava di vino o la perdeva in gineprai oscuri e lontanissimi. Ma niente; era inutile. Gli ascoltatori restavano in silenzio.*
C'era lì Ignacio Espeleta,[xxxii] *bello come una tartaruga romana, al quale domandarono una volta: «Com'è che non lavori?»; e lui, con un sorriso degno di Argantonio, rispose: «Come posso lavorare se sono di Cadice?».*
E c'era Elvira La Caliente, aristocratica prostituta di Siviglia, discendente diretta di Soledad Vargas, che nel trenta non volle sposarsi con un Rothschild perché non la eguagliava nel sangue. E c'erano i Florida, che la gente crede macellai, mentre in realtà sono sacerdoti millenari che continuano a sacrificare tori a Gerione, e in un angolo, l'imponente allevatore don Pablo Murube, con l'aria da maschera cretese. Pastora Pavón finì di cantare in mezzo al silenzio. Solo, e con sarcasmo, un uomo piccolino, di quegli ometti ballerini che escono d'improvviso dalle bottiglie di aguardiente, disse a voce molto bassa:

[xxx] José Luis García Navarro, *Historia del cante flamenco*, *http://quemireuste.wordpress.com/recuerdos/juana-la-macarrona.*

[xxxi] N.d.t.: Rafael Gómez Ortega, soprannominato *El Gallo* (1882-1960), famosissimo torero gitano, membro di una famiglia di toreri. Del torero Rafael Gómez Ortega dicono che una volta, avendo conosciuto Ortega y Gasset, e avendo saputo che, come filosofo, il suo mestiere consisteva nel pensare, commentò: "*Hay gente pa tó*". (Altre fonti attribuiscono l'episodio al torero Rafael Guerra Bejarano "Guerrita").

[xxxii] N.d.t.: Ignacio Espeleta (1871-1938) fu un famoso *cantaor* di Cadice, rinomato come interprete di *bulerías* e *alegrías*.

«Viva Parigi!», come per dire: «Qui non ci interessano le abilità, né la tecnica, né la maestria. Ci interessa altro».
Allora la Niña de los Peines si alzò come una pazza, stroncata come una prefica medievale, si scolò d'un sorso un gran bicchiere di grappa come fuoco, e sedette a cantare, senza voce, senza respiro, senza sfumature, con la gola bruciata, ma... con duende. *Era riuscita ad ammazzare tutto l'armamentario della canzone per lasciare il campo a un* duende *furioso e dominatore, amico di venti carichi di sabbia, che spingeva gli ascoltatori a stracciarsi i vestiti, quasi con lo stesso ritmo con cui se li rompono i neri antillani del ritmo lucumí, ammucchiati davanti all'immagine di Santa Barbara".*

Non ha dunque alcun riscontro con la realtà dei fatti l'idea che il flamenco non sia una tradizione popolare, in quanto sarebbe interpretato da professionisti: costoro intervengono in un secondo tempo, ben oltre gli Anni Venti del XX secolo, proprio a seguito della professionalizzazione dell'interprete popolare. Un fenomeno analogo si verifica in altri casi di trasmissione orale. Il blues, ad esempio, non è trasmesso da professionisti, ma è interpretato da persone del popolo che, avendo talento e incontrando il favore del pubblico, provano a vivere di questa interpretazione, facendone un mestiere: Robert Jonhson o Mississippi John Hurt non avevano frequentato scuole e si sarebbero molto stupiti di non essere considerati popolari. La *grasia* a cui allude Pastora Pavón è, guardando dall'esterno, il saper interpretare con particolare talento un patrimonio musicale comune, che chiunque prova a cantare, anche senza talento, all'interno della comunità: è un patrimonio che la persona dotata acquisisce in via naturale, ascoltandolo fin dalla più tenera età. Proprio per questo, perché ha talento, può diventare *dopo* professionista.

Ancora all'epoca di Pastora il *cante* era trasmesso per tradizione orale: il suo repertorio, come quello di tutti gli interpreti del tempo, ha per base i canti che si ascoltavano in paese (il suo stesso nome d'arte ne dà testimonianza), e che sono considerati proprietà di tutti. Per questo il *cantaor* o la *cantaora* dotati di *grasia* possono farli propri e restituirli alla collettività nella forma originale elaborata dalla loro personale sensibilità.

Il processo di professionalizzazione comporta anche la sistemazione del repertorio tradizionale, con la definizione degli stili, delle tipologie di *cante*, e la reinterpretazione in chiave flamenca di tutti i generi di canto popolare. Se ci collochiamo immaginativamente in un'epoca - diciamo il 1860-, l'insieme dei brani che compongono il repertorio dei *cantaores* popolari è un patrimonio che essi acquisiscono dalla tradizione e restituiscono rielaborato dal loro stile e dalla loro sensibilità, a volte anche arricchito o selezionato. Questo patrimonio, nel suo insieme, rappresenta *la tradizione del cante in quel dato momento storico*: è, nel suo insieme, un patrimonio *presente*. Nel portare il suo contributo, il *cantaor* può ignorare completamente che una parte di questo patrimonio è antica e un'altra più moderna: queste distinzioni non hanno alcun senso per lui e funzionano solo in un'analisi dall'esterno, ovvero sono una classificazione accademica fondata su un criterio (l'antichità) che nella tradizione vivente e vigente non svolge alcun ruolo. Il *cantaor* del 1860 ha ricevuto dalla tradizione un patrimonio musicale (appunto quello che ha ascoltato) e siccome lo sente come proprio, lo rielabora come crede. Da questo punto di vista si deve dire non solo che il flamenco non nasce da professionisti, ma che la professionalizzazione ha rischiato di introdurre nel repertorio tradizionale una distinzione di rango priva di senso e pericolosa. Basti pensare che uno studioso della sensibilità di Demófilo riteneva puro il canto gitano delle taverne e considera-

va il flamenco dei *café cantantes* frutto di un irreversibile processo di degradazione: invece, oggi proprio quell'epoca viene considerata aurea.[xxxiii]

L'ORIGINE *ANDALUSÍ* DELLA TRADIZIONE FLAMENCA

Prendendo in considerazione i testi, le *coplas* flamenche hanno le stesse caratteristiche formali della lirica popolare di tipo tradizionale presente in Spagna fin da tempi molto remoti: oggi possiamo confrontarle con le *jarchas* in dialetto *mozárabe*, che all'epoca di Lorca non erano conosciute, e vedere che obbediscono alla stessa estetica, attestata lungo un arco temporale che si avvicina al millennio. Questo induce a precisare l'identificazione tra flamenco e mondo gitano. I gitani, o per meglio dire: l'amalgama moresco-gitano, raccolgono e rielaborano (anche inserendovi elementi creativi assolutamente originali) la tradizione culturale andalusa nella sua complessità, e la restituiscono *filtrata e modificata* dalla loro storia, dalla loro sensibilità, dal loro senso estetico. Nulla di strano, dunque, che tale tradizione vivente, nel momento in cui diventa oggetto di studio accademico o specialistico, e viene, per così dire, fotografata in una fase della sua evoluzione, presenti un complesso di elementi costitutivi che hanno avuto origine in epoche diverse, alcuni antichissimi, altri moderni, altri che si formano in epoca recente, rielaborando temi e motivi antichi... Così stando le cose, discutere se il flamenco abbia un carattere esclusivamente gitano o meno è questione priva di senso: chi ha elaborato il flamenco, in realtà, ha elaborato, nel corso di varie generazioni, l'intera tradizione andalusa (o, più precisamente, *andalusí*, come vedremo subito), appropriandosene, integrandola con la sua sensibilità, conservando ciò che gli sembrava degno di conservazione e innovando secondo il proprio gusto. I gitani (o l'amalgama gitano-moresco) sono il soggetto che compie nel tempo questa complessa elaborazione, ed è in questo senso che il flamenco può essere definito gitano o gitano-moresco.

Ho detto tradizione *andalusí*[xxxiv] perché, se si accetta la tesi del travaso dei *moriscos* nel mondo gitano, non bisogna commettere l'errore di identificare l'elemento moresco con la "cultura araba". L'elemento moresco va identificato con la cultura *andalusí* degli inizi del Seicento, cioè con una tradizione che, di per sé, ha una complessità estrema, includendo la memoria non solo della cultura prettamente islamica, ma anche ricordi di quella alessandrina (dato che il mondo islami-

---

[xxxiii] "*Nella taverna, nelle riunioni familiari o di amici, dove cantava El Fillo, e dove prima di lui avevano cantato tío Luis el de la Juliana, tío luis el Cautivo e altri non meno famosi, i* cantaores *erano veri re, ossequiati sempre e, benché pagati a volte, erano ascoltati con religioso silenzio e guai a chi si fosse azzardato a interromperli...! Nei* café, *invece, il pubblico si impone, è il vero re, e siccome in maggioranza non è intelligente, né è abituato a distinguere il buono dal cattivo, né in generale partecipa di quel sentimento profondamente triste che domina i gitani nel cantare, va* agachonando *[gachó= non gitano], passi la parola, i* cantaores *che ora, mossi più dall'interesse che dall'arte, debbono adeguarsi ai gusti del pubblico che paga, pubblico composto da un'infinità di individui, che per i due reali del loro caffè o del bicchiere si credono in diritto di applaudire o di fischiare secondo il proprio umore. I* café *uccideranno completamente il canto gitano in poco tempo*" (*Colección*, cit., 257)

[xxxiv] *Andalusí* è aggettivo che indica la Spagna musulmana, cioè, più correttamente, al-Ándalus. *Andaluz* è aggettivo per indicare l'andaluso, in relazione all'Andalusia, regione spagnola dopo la caduta del regno di Granada.

co assorbe quanto più può dell'ellenismo), di quella ebraica e di quella dei *mozárabes*, cioè dei cristiani di al-Ándalus: al-Ándalus e il regno di Granada costituivano una società multietnica integrata da cristiani, ebrei e musulmani, con tutte le influenze che ciascuno di questi soggetti si portava dietro. Questo ci consente un approccio, a mio avviso più adeguato, al tema degli elementi antichi o arcaici presenti nel *cante* flamenco.

Agli inizi del Novecento, da un punto di vista purista o accademico (peraltro pienamente legittimo) si cercava l'antichità del flamenco intendendola come *astrazione* o *estrazione* di elementi la cui origine era lontanissima nel tempo; si può intendere l'antichità in un altro modo (altrettanto legittimo): come continuità di elaborazione creativa, a partire da un punto originario che può essere anche molto remoto. Secondo la prima prospettiva, si scoprono dei dati estremamente importanti: ad esempio, Manuel de Falla individua l'affinità tra certe strutture del *cante* flamenco e i sistemi musicali dell'antica India; si potrebbero citare anche tracce del canto liturgico bizantino, o ebraico; inoltre fornisce una valutazione altamente positiva di tali elementi (o meglio, dei canti che li contengono) disinteressandosi delle innovazioni: il *cante jondo* risulta valere in quanto è il passato del *cante*, un insieme di pezzi da museo. Si tratta, però, di un approccio eccessivamente teorico: pur trattandosi di elementi molto antichi, queste strutture del *cante* si trovano all'interno del fenomeno culturale "*flamenco presente e vivente*", mentre non si trovano in altri generi musicali. Come accennavo poc'anzi, per il *cantaor* sia gli elementi arcaici sia quelli moderni sono contemporanei, sono, cioè, le canzoni che si cantano nel paese. Ora, è chiaro che rintracciare, ad esempio, una struttura musicale bizantina, non consente di sostenere che il flamenco *abbia origine* dalla musica indiana, e dunque va spiegato in quale modo e per quale via quella struttura indiana arriva *al presente* del flamenco (diciamo Anni Venti del Novecento): dove e quando ha origine quell'attività creativa e trasformativa che conduce a quel flamenco, che nel 1920 presenta forme antichissime? Qui entra in questione l'altro senso dell'*antichità*. Possiamo riformulare la domanda in questi termini: quand'è che, dal tronco della *tradizione andalusa*, comincia a formarsi il ramo della *tradizione flamenca*, che poi diventa il ramo principale dell'albero? Scrive Gerhard Steingress, in *El trasfondo bizantino del cante flamenco*:

> *"In Spagna, la trasformazione dell'antico canto cristiano divenne un fatto rilevante solo a partire dal XII secolo a seguito della riconquista, cioè dello sradicamento della cultura musulmana (ed ebrea), ampliamente presente nella vita quotidiana. Ma durante i quasi otto secoli dell'egemonia musulmana in molte parti della Penisola si era creato un tipo peculiare di musica ibrida, pluriculturale, che comprendeva il canto* mozárabe *o visigoto e i canti delle moschee e delle sinagoghe. In tal modo, la vittoria su al-Ándalus nel 1492 e la definitiva imposizione della liturgia romana, come pure, nel XVI secolo, le scale musicali moderne, fecero sparire non solo la musica* andalusí, *ma insieme a questa anche il precedente canto* mozárabe, *ora sostituito dal gregoriano. Ciononostante, la tradizione del canto gregoriano sopravvisse in un certo senso venendo assimilato dal popolo nel suo repertorio di canti religiosi e laici, soprattutto i* romances, *recitati da cantori professionisti ciechi e altri musicisti ambulanti che - sottoponendoli nuovamente a un'ibridazione - crearono uno stile popolare peculiare. Questo stile, esercitato dagli «specialisti» del «tono bizantino», i ciechi, diede forma a una parte del canto popolare, sepa-*

> *randolo dal resto degli interpreti comuni, col risultato che esso si sarebbe convertito nel XIX secolo in uno stile artistico con caratteristiche peculiari".* [xxxv]

Pare evidente che la tradizione orale qui ipotizzata abbia come attori soggetti marginali, cantori e gitani (sul modello del cieco del *Lazarillo de Tormes* o della *Gitanilla* di Cervantes), piccole comunità paesane (le stesse dove hanno trovato rifugio i *moriscos* rientrati o mai fuoriusciti), con la continuità plurisecolare resa possibile dall'amalgama gitano-moresco. Si consideri che parliamo di un periodo di trasmissione orale (anche di canti senza accompagnamento strumentale) lungo almeno due secoli, se non tre. Data questa continuità, è evidente che il flamenco non può essere nato di colpo alla fine del Settecento, ma si organizza in una lunga rielaborazione: in tempi relativamente rapidi avviene solo la sua diffusione, nel momento in cui le comunità gitane hanno riconosciuti certi diritti di cittadinanza. Estébanez Calderón, nella festa descritta in *Un baile a Triana*, va a vedere e sentire qualcosa di antico, non qualcosa di nuovo.

Quando Falla (o un altro storico della musica) individua nel *cante jondo* gli elementi musicali di origine araba, bizantina o indiana, è evidente che tali elementi non li trova in polverosi testi di una biblioteca abbandonata da secoli, ma nel canto vivente, eseguito in quegli anni: cioè Falla può parlare di elementi *presenti qui ed ora*, ma con un'origine remota nel tempo, perché essi sono stati conservati per almeno due secoli in una tradizione orale. Da chi sono stati conservati? Questi elementi si trovano in un tipo di canto che *non era a disposizione di tutti* all'inizio del Settecento (e infatti non è documentato): questo vuol dire che arriva agli Anni Venti del Novecento perché si conserva e si trasmette in una tradizione che non è immediatamente visibile e conoscibile dalla gente comune. Con ogni evidenza, non è un canto che all'epoca si ascolta in una festa parrocchiale o in un matrimonio celebrato nella chiesa principale del paese. Ciò vuol dire che era conservato in una tradizione inaccessibile ai più: però esisteva.

All'inizio di questa tradizione latente abbiamo strutture di origine indiana, il canto liturgico bizantino, quello ebraico e quant'altro, mentre al termine (o al momento in cui non è più latente) questa tradizione, anche dei canti detti *a palo seco,* cioè senza accompagnamento musicale, vive grazie a *cantaores* come *El tío Perico Mariano,* o *Juana la Sandita*, o *Pelao de Utrera* e *Juana de Cádiz*: bisognerà pur domandarsi come mai il canto liturgico bizantino arrivi a questi zingari, mentre si perde nel resto della regione e del paese: questi *cantaores* vivono in paesi dove da almeno sette secoli non si vedeva un bizantino, ammesso che si fosse mai visto. Dunque bisogna necessariamente ammettere una catena ininterrotta di trasmissione: per far sparire un elemento della cultura orale è sufficiente che una sola generazione eviti di ripeterlo e di farlo conoscere alla successiva.

La cosa essenziale da sottolineare è che la trasmissione della cultura orale è un fatto collettivo: non bastano due o tre ciechi che vadano cantando per le campagne, ma occorre una comunità, dove quel patrimonio orale di cui stiamo parlando - il *cante* - sia abituale e non estemporaneo: diversamente, non potrebbe essere imparato a memoria. Se don Antonio Chacón aveva un repertorio di *siguiriyas*, è perché le aveva sentite più e più volte, e non in un solo luogo, né, verosi-

---

[xxxv] Gerhard Steingress, *El trasfondo bizantino del cante flamenco. Lecciones del encuentro del flamenco andaluz con el rebético greco-oriental*, in "Trans - Revista Transcultural de Música", 10, 2006, edizione digitale *http://www.sibetrans.com/trans/a156/el-trasfondo-bizantino-del-cante-flamenco-lecciones-del-encuentro-del-flamenco-andaluz-con-el-rebetico-greco-oriental*

milmente, da una sola persona. La presenza di elementi che risultano arcaici nel flamenco del 1920 implica la trasmissione di un intero patrimonio musicale, a partire da un'epoca in cui quegli elementi *non erano arcaici, ma attuali*. E questa trasmissione implica necessariamente un soggetto collettivo, che può essere solo l'amalgama gitano-moresco. Anche per due ragioni su cui è difficile sorvolare: 1) perché quegli elementi arcaici nel 1920 erano attuali nella cultura *andalusí*, e 2) perché se questo patrimonio culturale *andalusí* (musulmano, ebraico, cristiano, mediterraneo, occidentale e orientale) fosse realmente scomparso dalla scena, e non semplicemente occultato, non sarebbe riemerso mai. La tradizione orale, se si perde, è persa per sempre, irrimediabilmente. Negare questa ricostruzione, sarebbe come individuare elementi di musica africana nelle canzoni di Elvis Presley o Jerry Lee Lewis, e pretendere di spiegarli negando l'esistenza degli schiavi neri delle piantagioni di cotone![xxxvi]

La diffusione del flamenco e l'antiflamenchismo

L'origine popolare del flamenco spiega benissimo come mai il mondo intellettuale spagnolo del primo Novecento sia generalmente ostile al *flamenquismo*: lo ritiene volgare e condannabile, insieme alla tauromachia, come frutto di arretratezza culturale. Qui è da vedere una certa spocchia intellettuale, che dipende anche da una inadeguata conoscenza del fenomeno. Gioca anche il fatto che per molto tempo il valore del flamenco come fatto artistico è stato occultato dal discredito sociale verso i luoghi in cui veniva eseguito. Ma c'è anche una componente ideologica: che spazio può avere il flamenco in una visione dominata dall'ossessione per *lo castizo*, cioè per ciò che è puramente nazionale, nel senso di vetero-cristiano? Ciononostante, negli Anni Venti del Novecento, il flamenco si estende a tutta la Spagna e fa la sua comparsa in vari paesi stranieri. Come scrive Sandra Álvarez Molina:

> *"Sono gli anni dell'epoca d'oro del flamenchismo, nei quali, su iniziativa di Antonio Chacón,* cante *e* baile *si convertono in spettacolo teatrale. Trionfavano in Spagna le riviste teatrali, imperavano il* cuplé *[=canzone breve tipica di spettacoli teatrali popolari] e il varietà. Il flamenco non solo divenne una moda nazionale, ma, per il suo esotismo e per il carattere pittoresco, suscitò anche la curiosità degli stranieri che arrivavano nella penisola. Il disprezzo che molti intellettuali della fine del XIX secolo avevano sentito per questo genere artistico, considerato barbaro e retrogrado, non aveva nessuna corrispondenza con l'interesse e l'entusiasmo che destava in intellettuali, musicisti e pittori francesi. Dall'inizio del XX secolo, i balli andalusi conobbero un significativo successo nella capitale francese. Molti artisti [gitani] stanchi dei lupanari in cui si erano trasformati in maggior parte i* café cantantes *in declino, cercavano di costruirsi un futuro a Parigi, capitale culturale per eccellenza. Il riconoscimen-*

[xxxvi] Si consideri che testi e musica costituiscono nel flamenco un'unità inscindibile. È essenziale nel flamenco il ruolo della voce umana, incaricata di raggiungere la massima intensità, anche ricorrendo a complessi virtuosismi. Che i testi del flamenco si siano conservati per tradizione orale è cosa che non ammette dubbi.

> *to professionale, che alcuni intellettuali negavano nel loro paese d'origine, era quasi unanime in Francia".*[xxxvii]

Da un certo punto di vista, che non è necessariamente da accogliere senza riserve, si ritiene che questo successo di pubblico abbia come contropartita l'abbandono di alcuni stili più antichi, a vantaggio di composizioni più facili ed orecchiabili. Anche per evitare la perdita di una parte di questo patrimonio, Falla e García Lorca organizzano il *Concurso de cante jondo*, comunque sottolineando che il flamenco non è soltanto un genere musicale, ma una vera e propria tradizione culturale, antica e complessa.

Dunque, se nel *Concurso* del '22 la rivendicazione del *cante jondo* come prestigiosa tradizione culturale risulta sostanzialmente esatta, meno giustificata appare, come si diceva, la separazione tra *cante jondo* e flamenco, intendendo con questo secondo termine una sorta di degenerazione moderna, da rifiutare. L'atteggiamento purista di Manuel de Falla rischiava di ridurre il flamenco a un fatto museale, mentre si trattava di una tradizione culturale complessa e perfettamente vitale: se da un lato le sue forme più antiche rischiavano di sparire (e tutelarle era un dovere sacrosanto), dall'altro la sua stessa vitalità lo portava a produrre forme nuove o a flamenchizzare (*aflamencar*) stili culturali diversi. Di fatto, cercare purezza in questa tradizione risulta un controsenso, dato il suo carattere intrinsecamente meticcio. Tuttavia il *Concurso* ha il grande merito di attenuare l'ostilità del mondo artistico e intellettuale verso il flamenco.

Non era, però, la prima volta che, da esponenti di primo piano dell'avanguardia artistica e culturale, si levava una voce forte a difesa del flamenco. L'iniziativa di Falla e García Lorca era stata preceduta nel 1912 dalla pubblicazione, ad opera di Manuel Machado, di una raccolta di poesie intitolata *Cante hondo*: con quest'opera la poesia flamenca entrava nel repertorio dell'avanguardia modernista e iniziava la sua rivalutazione. Manuel conosceva molto bene la tradizione flamenca: era figlio di quel Machado Álvarez che per primo aveva sostenuto la necessità di un studio scientifico del folclore e aveva raccolto i testi delle *coplas* direttamente dalla tradizione orale. Nell'introduzione al suo *Cante hondo*, difende "*la verdadera tradición del cante*"[xxxviii] e il suo carattere di cultura tradizionale, creazione collettiva che vive anonima tra la gente andalusa:

> "*Le* coplas *non si scrivono; si cantano e si sentono, nascono dal cuore, non dall'intelligenza, e sono fatte più da grida che da parole. Solo il costume di piangere cantando, tipico del nostro popolo, è capace di racchiudere tanta pena e tanti amori nei versi di una* malagueña *o nel canto uniforme di una* seguiriya.
> *Non si scrivono le* coplas, *né sono vere* coplas *fin quando il nome dell'autore «non si sa». E questo glorioso anonimato è il premio supremo per coloro che compongono un tale genere di poesie*".[xxxix]

[xxxvii] Sandra Álvarez Molina, *Paris "mecenas" del flamenco finisecular*, in Aa. Vv., *La cultura del otro: español en Francia, francés en Alemania*, Departamento de Filología Francesa, Universidad de Sevilla 2006, 300-308, 300.

[xxxviii] Cito dalla riproduzione in Manuel Machado, *Cante hondo*, in *La guerra literaria 1898-1914*, Imprenta Hispano-Americana, Madrid 1913 (*sic!*), 83.

[xxxix] *ibid.*, 83-84.

In *Cante hondo* Machado cerca di riprodurre le forme poetiche delle *coplas*, inserendosi nella tradizione: "*In fondo - scrive - quando faccio* cantares, *sono popolo nel sentire e nel parlare*", e aggiunge: "*Io stesso, andaluso, sivigliano fino al midollo, (...) canto, nello stile della mia terra, i miei sentimenti, senz'altra idea che alleggerirli o esaltarli, a seconda che mi dolgano o mi piacciano*".[xl] Scrivere *coplas* per il *cante*, per un poeta andaluso, non era una novità - e d'altra parte, la tradizione ci conserva dei testi perché qualcuno inizialmente li ha scritti. La novità (lasciando da parte il valore letterario) consiste nel fatto che una certa forma di poesia popolare, la *copla*, è fatta propria da un autore di avanguardia, e inserita in un contesto letterario "alto" e - esso sì - professionale: con una radicalità senza precedenti, Manuel Machado si relaziona alla poesia popolare flamenca così come i poeti colti del Cinquecento e del Seicento si erano relazionati alla tradizione popolare del loro tempo (Juan del Encina al *villancico*, ad esempio, o Góngora al *romance*). Come nel caso del *romance artístico*, un autore colto cerca di riprodurre con la sua maestria le forme e il clima del verso anonimo popolare. Ed è condividibile ciò che dice Manuel: che il maggior successo in questi casi è sentire i propri versi personali riprodotti nel canto popolare.

Per quanto riguarda il carattere *collettivo* della creazione dei testi flamenchi, le tesi iniziali di Machado Álvarez, di marcata ispirazione romantica) sono state poi precisate (in parte da lui stesso in scritti posteriori): si tratta di testi che rientrano nel grande filone della poesia *tradizionale*. Ciascuno di loro nasce, ovviamente, da un autore individuale, però, incontrando il gusto del pubblico, viene trasmesso oralmente di bocca in bocca, di generazione in generazione, e nel corso di questa trasmissione il testo subisce un numero imprecisabile di modifiche, o varianti - parte casuali, parte volontarie - fino a perdere il contatto con l'autore originario e a diventare una sorta di patrimonio collettivo, che ciascuno si sente libero di modificare secondo il suo gusto: ancora oggi, se uno racconta la storia di Cappuccetto Rosso a un bambino, si sente in pieno diritto di cambiarla come gli pare, senza dover pagare diritti d'autore a nessuno.

La testimonianza di Estébanez Calderón

Lo scrittore *costumbrista* Serafín Estébanez Calderón, in *Un baile en Triana (nelle Escenas andaluzas*, 1846*)* mette in relazione *moriscos* e ballo flamenco:

> "*Questi balli si possono dividere in tre grandi famiglie che, secondo la loro condizione o caratteristiche possono essere di origine moresca, spagnola o americana, ma tra tutti questi balli e canti meritano di richiamare l'attenzione quelli che conservano una loro filiazione araba e moresca*".[xli]

Va ricordato che Estébanez Calderón era un arabista di formazione accademica. A suo parere, il nucleo primitivo dei canti di filiazione araba è la *caña*, parola che accosta ad un termine arabo che significa *canto*. Ma, a parte la piacevole descrizione dello spettacolo, vi sono alcuni elementi importanti da sottolineare nel suo testo. In primo luogo l'attenzione dedicata al canto di *roman-*

[xl] *ibid.*, 85.

[xli] L'edizione spagnola delle *Escenas andaluzas* si trova in rete nel *cervantesvirtual.com*; *Un baile en Triana* è disponibile all'indirizzo *www.retemediterranea.it/medonline4/tabid/491/Default.aspx* (mia traduzione).

ces, che ancora oggi costituiscono uno stile del flamenco. La loro presenza nel repertorio flamenco è della massima importanza: implica una continuità nella tradizione del canto popolare, altrove interrotta. I *romances*, com'è ovvio, non appartengono al patrimonio originario dei gitani, dunque sono stati inclusi nella loro cultura, che li ha trasmessi, come tradizione vivente e oggetto di rielaborazione creativa, fino ai giorni nostri.[xlii] Dunque è del tutto naturale che, come i *romances*, sia stata conservata in ambiente gitano anche la tradizione musicale *andalusí*. Inoltre, a proposito di questi *romances*, Estébanez Calderón aggiunge:

> "*La musica con cui vengono cantati questi* romances *è ancora un ricordo moresco. Solo in pochissimi paesi della Serranía di Ronda o delle terre di Medina e Jerez si conserva questa tradizione araba, che pian piano si va estinguendo e sparirà per sempre. La mancanza di comunicazione che caratterizza questi paesi della Serranía e il fatto che vi si trovano famiglie conosciute come discendenti di* moriscos *spiegano la conservazione di questi ricordi*".

È molto interessante questa annotazione circa la presenza di discendenti di famiglie moresche in Andalusia nella prima metà dell'Ottocento. Il fatto che l'autore vi alluda rapidamente è indizio del carattere notorio di tale fatto, che evidentemente non richiede giustificazione. Ma la cosa non dovrebbe essere così scontata: vista l'espulsione, da molto tempo non dovevano esserci più *moriscos* in Spagna: è naturale pensare che le famiglie di questi loro discendenti, prima di costituire una presenza comune e non stupefacente, debbono aver passato un lungo periodo in clandestinità, ovvero essersi occultate da qualche parte. Inoltre, nella testimonianza di Estébanez Calderón, si tratta di *romances* rari, in alcuni casi non inclusi nelle raccolte pubblicate, cioè *presenti solo nella tradizione orale*.

Infine, Estébanez Calderón dice che, al termine della serata, viene riaccompagnato al suo domicilio da "*un signore della festa, che per maggior cortesia aveva voluto venire in mia compagnia e protezione*". Nel quartiere di Triana, dove si svolge la manifestazione, viveva la maggioranza dei gitani della città. A quanto sembra, si tratterebbe di un posto dove la notte non è consigliabile girare da soli, ma in compagnia e protezione. Naturalmente, non sappiamo fino a che punto fosse fondata questa percezione di insicurezza, ma Estébanez Calderón sembra darla per scontata. Dunque, ancora verso la metà dell'Ottocento, la festa gitana non è uno spettacolo a cui si va normalmente, ma si svolge in un posto che non gode di ottima fama. Questo sentimento doveva essere ben maggiore alla fine del Seicento, o agli inizi del Settecento, quando i gitani erano oggetto di forte persecuzione e di un vero e proprio isolamento: è naturale che non ci siano testimonianze scritte sui loro canti e balli in questi periodi. Abbiamo testimonianze sul flamenco a partire dalla fine del Settecento, ma ignoriamo che cosa suonassero e ballassero gli zingari cento anni prima. Siccome non possiamo negare che cantassero e ballassero (altrimenti non avrebbero conservato i *romances*), buon senso vuole che la loro cultura musicale fosse proprio quella che, poi, è stata chiamata flamenco. O meglio: la forma che quella stessa tradizione musicale (che è vivente e viene rielaborata) aveva cento anni prima.

[xlii] Sull'elaborazione del *romance* ad opera dei gitani cfr. Luis Suárez Ávila, *La memoria viva, el olvido y el fragmentismo, poderosos agentes fundacionales del flamenco*, in "Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras", 38, 2010, 289-314.

D'altra parte, anche oggi, in tutte le città italiane esistono campi di zingari, ma, tranne assistenti sociali e *aficionados*, chi li ha mai sentiti cantare o visti ballare? (Ammesso che non abbiano perduto completamente la tradizione per colpa della televisione).

Blas Infante

In *Orígenes de lo flamenco y secretos del cante hondo (1929-1933)*, libro scritto a partire da un'intuizione avuta ascoltando in Marocco una *nuba*, Blas Infante interpreta il *cante* flamenco, come canto dell'esilio di un popolo: una musica che, bandita dalla società, da corale si trasforma in canto individuale e segreto. Nell'introduzione al testo,[xliii] Infante dichiara di essere partito dalla necessità di spiegare come mai nel flamenco, che pure ha legami con la tradizione musicale regionale, si perde completamente la dimensione corale della musica popolare andalusa, che invece permane nelle tradizioni musicali delle altre regioni spagnole. Il flamenco è fatto di esecuzioni individuali, complicate da un accentuato virtuosismo. Si tratta peraltro di due aspetti apparentemente contraddittori:

> "*Il virtuosismo, almeno secondo la sua nozione corrente, ha un'essenza filotimica,*[xliv] *che per esistere richiede un auditorio di cui l'artista vuole riuscire a destare ammirazione. Nella solitudine il virtuosismo equivarrebbe a narcisismo, concetto che non esclude l'ingenuità o la sincerità. Ma le canzoni andaluse del melos*[xlv] *flamenco generalmente si sviluppano nella solitudine*".[xlvi]

Secondo Infante, un cambiamento di questa portata nella struttura del canto e della danza tradizionali equivale a una rivoluzione stilistica, risultato a sua volta della necessità di esprimere forti sentimenti e stati d'animo, che non è possibile rendere in modo efficace attraverso lo stile tradizionale:

> "*Le trasformazioni flamenche operate nella musica andalusa sopra il suo fondo antico lirico o corale, hanno dovuto obbedire, in base a quella legge, alla necessità di esprimere nuovi stati sentimentali o di coscienza, e il bisogno di espressione corrispondente a questi nuovi stati ha dovuto sperimentare la sua tragedia informativa, sviluppandola nell'elaborazione di una struttura o forma appropriate e di una tecnica corrispondente alla novità di questa stessa forma. Questa, e non altra, doveva essere la causa del fenomeno flamenco che, con la sostanza del materiale melico antico, riuscì a combinare gli elementi di questo materiale in un diverso modo (mediante alterazioni di ritmo, modulazioni e diverso trattamento dei gradi tonali o suoni che integrano le scale)*".[xlvii]

[xliii] Blas Infante, *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo* (*1929-1933*), Junta de Andalucía 2010, *www.juntadeandalucia.es/cultura/web/html/sites/consejeria/general/Galerias/Adjuntos/destacados/origenes_de_lo_flamenco.pdf*.

[xliv] In greco antico, *filotimìa* indica l'ardente desiderio di onori; sostanzialmente, Infante sta obiettando che, se la musica andalusa è virtuosistica, non può essere individualista e privata, e viceversa.

[xlv] *Melos*, in greco antico significa *canto*.

[xlvi] Blas Infante, *Orígenes de lo flamenco*, cit., 16.

[xlvii] *ibid.*, 18.

"*Ed è chiaro che, al tempo in cui si è realizzato questo cambiamento della musica andalusa, hanno dovuto corrispondere dei vissuti fluenti in espressioni prima allegre o malinconiche, ma liriche e corali, poi individualiste e solitarie. Insomma, la musica andalusa flamenca,* o jonda, *ha dovuto corrispondere nelle sue origini a pratici stati storici di solitudine e tristezza, o a tremende disperazioni, a stati antisociali, disarticolanti gli individui nella relazione con il gruppo umano in cui, in precedenza, poteva trovare un naturale complemento*".[xlviii]

Infante riassume in questi termini le condizioni del gruppo sociale al cui interno si sviluppa il flamenco:

"*1. I creatori del flamenco dovettero essere uomini erranti.*
2. Dovettero essere ispirati da un'idea culturale o stile fondamentale di esorcizzare la natura con l'evanescenza dei suoi contorni materiali in una forma prossima all'essenza, o idea del ritmo, raggiunta con una disintegrazione dell'elemento materiale nei suoi elementi più piccoli, e da una combinazione estetica di questi elementi. Questo significa la modulazione cromatica.
3. Uomini erranti dovevano ridurre le loro espressività estetiche ordinandole lungo una sola via, la melica, come canale esclusivo o principale per il corso o la realizzazione della loro idea culturale. L'insistenza disintegratrice del suono non significa altro.
4. Dovettero sentirsi limitati nei loro movimenti, timorosi di un potere esterno. L'ambito ridotto delle loro melodie, le loro progressioni alternanti, andare e venire, in un recinto stretto: lo spazio delle loro danze non significa altro: uomini in prigione o vicini ad esserlo.
5. Dovevano essere profondamente tristi: il ritmo, come le ore della pena. E a volte disperati, come dimostrano le proteste liriche trasportate dalle coplas".[xlix]

Una volta decretata l'espulsione dei *moriscos*,

"*accade un fenomeno curioso, non avvertito dagli storici. O protetti dai signori, a cui servivano contadini, o senza alcuna protezione, aggrappati al suolo della Patria, gli andalusi corrono a nascondersi. Quelli che sapevano parlare bene il castigliano in luoghi dove non erano conosciuti; quelli che non riuscivano a dissimulare la parlata o l'accento moresco, nelle Sierre e in luoghi inaccessibili. Più ancora: la maggioranza di coloro che erano stati effettivamente espulsi torna nel suolo patrio. (...)*
Ma questi moriscos, *questi andalusi fieramente perseguitati, rifugiati nelle grotte, espulsi dalla loro Società spagnola, questi atomizzati della Società andalusa - fermenti inorganici di una nazionalità perduta - trovano nel territorio andaluso uno strumento per legalizzare, per così dire, la loro esistenza, evitando la morte o una nuova espulsione.*
Alcune bande erranti, perseguitate con furore, ma sulle quali non pesa l'anatema dell'espulsione e della morte, vagano ora di paese in paese e costituiscono comunità dirette da capi e aperte a ogni disperato peregrino, espulso dalla Società per disgrazia o per crimine. Basta compiere un rito di iniziazione per entrarvi. Sono i gitani. Gli ospitali gitani errabondi, fratelli di tutti i perseguitati. I più disgraziati tra tutti i figli di Dio, come direbbe Borrow.
Fu dunque necessario rifugiarsi presso di loro".[l]

[xlviii] *ibid.*, 19.

[xlix] *ibid.*, 157.

[l] *ibid.*, 165-166. Allude a George Borrow, *The zincali, or an account of the gipsies of Spain*, Murray, London 1841, 2 voll.

IL CONCURSO DEL '22

Il *concurso* del 1922 è organizzato, tra gli altri, da Manuel de Falla, che si era trasferito a Granada nel 1919, e Federico García Lorca, con l'appoggio delle istituzioni locali, ma anche con molte polemiche, sia per la cattiva fama del flamenco, sia perché gli organizzatori avevano ricevuto una sovvenzione dal comune con denaro pubblico.[li] Non mancano tuttavia i sostenitori, che cercano di definire una distinzione tra la musica popolare andalusa e le degenerazioni scadenti del folclore. Eloy Navarro Domínguez cita l'intervento di Adolfo Salazar, su "El Sol", che scrive:

> "*Questo tipo di musica, dopo esser servito come tema per un tipo confuso di spagnolizzazione - lo spagnolismo da cembalo - tale discredito si è esteso alle fonti stesse di questo genere di arte popolare, senza pensare che esse non sono responsabili degli abusi dei cattivi musicisti; e se questo purismo* (casticismo) *abusivo è degenerato a topico, non minor topico è farsi beffe di tutto ciò in nome di un europeismo di seconda mano*".[lii]

Questa stessa linea viene seguita, nella sostanza, da García Lorca nella conferenza tenuta presso il *Centro Artístico* di Granada il 19 febbraio del '22, poi pubblicata su "El Noticiero Granadino" con il titolo: *El cante jondo, primitivo canto andaluz*. Con questa impostazione, il *Concurso* riceve il sostegno di Valle-Inclán, Pérez de Ayala, Antonio e Manuel Machado, e persino di autori d'avanguardia. Con una strategia culturale molto ben congegnata, il festival flamenco vero e proprio è accompagnato da iniziative culturali di alto livello, come una mostra di Zuloaga e concerti di Andrés Segovia; come si è detto, Falla pubblica una *Proposición del cante jondo* a difesa dell'iniziativa. Il *Concurso* vero e proprio ha luogo il 13 e 14 giugno.[liii]

[li] Eduardo Molina Fajardo, *Manuel de Falla y el cante jondo*, Universidad de Granada 1962.

[lii] Adolfo Salazar, *Un concurso de música popular andaluza*, "El Sol", 16.2.1922, cit. in Eloy Navarro Domínguez, *Ramón en el Concurso de cante jondo de 1922: cinco crónicas y cuatro cartas a Manuel de Falla*, in "Ramón", n. 6, primavera 2003, 3-16, 3.

[liii] Bisogna tuttavia osservare che l'avversione al flamenco, intorno agli Anni Novanta dell'Ottocento e nel *fin de siglo*, sembra essere un fenomeno un po' più complesso del semplice rifiuto di luoghi comuni e situazioni pittoresche, stereotipate e, in definitiva, false. Perché da un lato ci si vuol convincere che il flamenco sia un fenomeno recente, che viene a conoscenza del grande pubblico non più di ottant'anni prima, e che viene studiato per la prima volta seriamente da *Demófilo*, all'inizio degli Anni Ottanta del XIX secolo, e dall'altro ci si dice che aveva talmente stufato da essere diventato un luogo comune trito e ritrito, da condannare all'oblio: ma non era appena emerso dall'oblio? C'è allora il sospetto che questo antiflamenchismo celi una coda di paglia di grosse dimensioni e sia, sostanzialmente, un atteggiamento di avversione all'Andalusia e al suo passato: atteggiamento emerso proprio quando l'Andalusia trasforma il suo folclore in memoria storica e rivendicazione di identità e indipendenza culturale. Stupisce, infatti, la contemporaneità tra l'antiflamenchismo e lo studio scientifico della cultura tradizionale andalusa, che riscopre la complessità di un passato largamente rimosso dalla coscienza nazionale. Da questo punto di vista, l'antiflamenchismo che si manifesta negli ultimi anni dell'Ottocento è una forma di colonialismo (non sempre consapevole), che il *Concurso* del '22 smaschera, almeno agli occhi dei principali intellettuali.

Nella sua conferenza, García Lorca accetta i dati storici forniti da Falla e sviluppa in modo originale l'analisi dei testi delle *coplas* flamenche. Sono tre gli elementi principali che emergono nella sua analisi. Il primo riguarda la tematica del dolore e della pena, che in Lorca ha una rilevanza dominante. In effetti, la *siguiriya*, individuata come il nucleo originario del *cante jondo*, è un canto di pena e di dolore, ma, come cultura popolare e tradizionale, il flamenco tocca tutte le corde dell'animo umano, e conosce sia la pena sia la gioia. Il secondo punto riguarda la valutazione estetica dei testi, basati sull'essenzialità, sulla ricchezza delle metafore, e sulla precisione dell'immagine che l'autore popolare, attraverso la tradizione, crea e fissa come un *oggetto estetico* in grado di competere con l'estetica dell'immagine, proclamata dall'avanguardia spagnola, dall'ultraismo, al creazionismo, alla stessa generazione del '27:

> "*Non c'è niente, assolutamente niente di uguale in tutta la Spagna, né per la stilizzazione, né per l'ambiente, né per la precisione emozionale.*
> *Le metafore che popolano il nostro canzoniere andaluso sono quasi sempre all'interno di tale orbita; non c'è sproporzione tra le membra spirituali dei versi e riescono a impadronirsi del nostro cuore in modo definitivo.*
> *Causa stupore e meraviglia il modo in cui l'anonimo poeta di paese estrae in tre o quattro versi tutta la rara complessità dei più alti momenti sentimentali della vita umana. Ci sono* coplas *in cui la trepidazione lirica arriva a un punto cui riescono a giungere solo pochissimi poeti*".[liv]

Questo tipo di estetica non ha attinenza diretta con il cosiddetto *popolarismo* della generazione del '27, ma con l'estetica di avanguardia, che assegna alla poesia il compito di creare immagini, oggetti estetici: una poesia pura che viene rintracciata anche nella tradizione popolare e in quella colta (Góngora).

Il terzo punto è la connessione formale e tematica delle *coplas* con la poesia araba, citata attraverso le traduzioni raccolte nell'antologia curata da Gaspar María de Nava nel 1838. Attraverso questa antologia, Lorca crea un ponte che lega direttamente le coplas andaluse e una poesia araba che poteva pervenire solo col tramite della cultura moresca:

> "*È pur vero che nell'aria di Cordova e Granada rimangono gesti e linee della remota Arabia, come è evidente che nel confuso palinsesto dell'Albaicín sorgono evocazioni di città perdute*".[lv]

Sembrerebbe logico pensare che, qualunque elemento arcaico si trovi nel *cante jondo*, esso passa ai gitani per il tramite del regno di Granada. E non va dimenticato che, proprio parlando del suo *Romancero gitano,* Lorca afferma l'equivalenza tra la figura del gitano e quella dell'andaluso:

> "*Il libro nell'insieme, anche se si chiama gitano, è il poema dell'Andalusia; e lo chiamo gitano perché il gitano è quanto di più elevato, più profondo, più aristocratico vi è nel mio paese*".[lvi]

[liv] Federico García Lorca, *El cante jondo, primitivo canto andaluz*, in *Obras completas*, a c. di Arturo del Hoyo, Aguilar, Madrid 1954, 2 voll., I, 973-994, 983.

[lv] *ibid*., 989. Si ricordi che all'epoca non erano state ancora scoperte le *jarchas*, i più antichi testi di poesia lirica romanza, scritti in dialetto *mozárabe*, che avrebbero dato molto più vigore alla tesi di Lorca.

[lvi] Federico García Lorca, lettura di *Romancero gitano*, in *Obras completas*, cit., I, 1083-109, 1084.

DEBLICA BAREA

Secondo un'affermazione di García Lorca in *Juego y teoría del duende*, la *debla* sarebbe uno stile flamenco inventato dal Lebrijano. Di Diego Sebastián Mercader Fernández Flores, nato a Lebrija, in provincia di Siviglia, nel 1847, morto nella prima decade del 1900, detto *El Lebrijano Viejo,* si hanno pochissime notizie. Si dice anche che sia stato il primo a parlare del *duende*, il che è poco credibile, visto che la parola è già nel *Diccionario de autoridades* del 1732 ("*Especie de trasgo o demonio que, por infestar las casas, se llama así*"), ed è presente nella nota commedia di Calderón *La dama duende*, dove ha un'accezione abbastanza vicina a quella proposta dal *Diccionario*. *Autoridades* propone la derivazione (molto interessante!) dalla parola araba *duar,* casa. A quanto si può arguire da *Autoridades*, *duende* non indica il diavolo, ma uno spiritello che si nasconde nelle case e che è presente nel folclore di molti paesi del Mediterraneo. Da *duende* deriva il termine *aduendado*, che indica un luogo "infestato" da questo spirito casereccio, e questo termine può essere stato usato per indicare una persona - nella fattispecie un artista ispirato o quasi posseduto da una forza interiore di tipo dionisiaco. In effetti, al di là del nome con cui la si indica, la cosa importante è questa natura notturna e dionisiaca del flamenco, che sembra essere un tratto molto arcaico.

Non è credibile neppure la notizia che attribuisce al Lebrijano l'invenzione della *debla*, ed è possibile che egli l'abbia riformata, o rinnovata, o sistematizzata, facendola conoscere a un pubblico più vasto.[lvii] Secondo un'altra teoria, la *debla* sarebbe un'invenzione di Blas Barea, *cantaor* della fine del Settecento: il termine *debla* deriverebbe infatti da *de Blas* (cioè, sarebbe la risposta a una domanda tipo: di chi è questo canto? Di Blas Barea!) - da qui l'espressione *debla barea*, che si trova come ritornello in certi testi del *cante*. Si tratta di un'ipotesi bizzarra, senza nessuna prova, che già Machado Álvarez non riteneva degna di considerazione.

Nei dizionari della lingua gitana *debla* viene inteso come femminile di *debel*, dio, e quindi tradotto con *dea*. Ma secondo altri, *debla* è il vocativo - molto arcaico, precedente l'arrivo dei gitani in Spagna e la formazione della lingua caló - di *debel*, come se dicessimo: *oh Dio!* - e quindi rappresenta un'invocazione. Non si è, però, in grado di collegarla al termine *barea* che gli si accompagna.[lviii] In ogni caso, quale che sia l'origine del nome, nei testi che abbiamo *debla* denomina un tipo di canzone. Se, come ho detto, la parola è molto antica e risale a una fase precedente la contaminazione tra gitano e castigliano, si può ritenere che la *debla* sia un canto gitano puro.

Ramón Gómez de la Serna, in una delle cronache sul *Concurso* del '22 scritte per "El Liberal", dice:

[lvii] Machado Álvarez conosceva il Lebrijano, dalla cui voce ha raccolto dei testi per la sua *Colección*, e non conferma affatto che sia l'inventore della *debla*, anzi afferma che tutti i *cantaores* da lui interrogati dichiarano che si tratta di un "*cante antiguo*", e che "*ci sono pochissimi che le cantano [= le* deblas*]; alcuni cantaores professionisti non le conoscono neanche di nome*" (*Colección de cantes flamencos*, cit., 241).

[lviii] Cfr. Margarita Torrione, *Debla: un arcano del cante flamenco (del vocativo 'romaní' al sustantivo 'caló')*, in "Revista de Dialectología y Tradiciones Populares", 45, 1990, 103-130.

"*La* debla *è un canto estremamente triste di un uomo che apparentemente è una cosa, mentre in verità è un'altra. Veste bene e tuttavia è gitano interiormente, e molte volte, in solitudine, si dice tirandosi il bavero: «E io perché voglio questo, se sono gitano?». E il fatto è che veste in questo modo per rubare e perché non lo portino via legato gomito a gomito, perché lo rispettino, per essere* cacique. *Ascoltiamo una* debla *tipica. S'intitola* Arajay, *che vuol dire sacerdote:*

Yo soy arajay en el vestir,
Soy calorré en mi nacimiento;
Yo no quiero ser arajay,
Que con ser calorré estoy contento".[lix]

Ora, il *cante* riportato come esempio di *debla* da Ramón è una evidente variante di un testo riportato nella collezione curata da Machado Álvarez, che sembra essere molto antico:

No quiero escendé d'arai
caló en mi nasimiento
sino que quiero yo sé
como mi generamiento
deblica barea.[lx]

Machado Álvarez dice che, secondo il suo informatore, tale *copla* poteva essere cantata come *debla* o come *toná*, ma paragonandola alla *copla* riportata da Gómez de la Serna, non c'è dubbio che sia una *debla*. Ugualmente, non c'è dubbio che il termine *deblica* (diminutivo di *debla*) indichi qui il tipo di canzone: dei nove esempi riportati da Machado Álvarez, otto terminano col verso "*deblica barea*". Ora, se il termine *debla* precede la formazione del caló, e quindi era già in uso quando è stata composta la *copla* sopra riportata, che è in castigliano, è possibile che l'autore della *copla* usi tale termine proprio nel senso di *canzone*, senza nessun interesse per il significato etimologico, vale a dire senza alcuna invocazione a Dio:[lxi] cioè l'autore esprime un pensiero usando uno schema musicale, una struttura di canzone che gli preesiste, che si chiama *debla*, e che viene citata all'interno della *copla*, così come avviene in molti casi, ad esempio con la *soleá* e i ritornelli *soleá más soleá*, o *soleá triste de mí*, che fanno parte integrante del testo del canto. Lo specifico del caso, rispetto all'esempio della *soleá* o altri analoghi, è semplicemente che, per l'antichità del ter-

[lix] Eloy Navarro Domínguez, *Ramón en el concurso de cante jondo: cinco crónicas y cuatro cartas a Manuel de Falla*, in "Boletín Ramón", n. 6, primavera 2003, 3-17 (i testi di Ramón alle pp. 9-17, la citazione alla p. 9; il riferimento alla possibilità di essere portato via legato gomito a gomito fa parte del tono ironico presente nelle cronache di Ramón).

[lx] È il numero 7 a pagina 244 dell'edizione citata.

[lxi] In fondo, lo stesso Machado Álvarez, che prova a interpretare attraverso l'etimologia, avviando su una strada sbagliata i commentatori posteriori, riconosce che le soluzioni trovate lungo questa via hanno avevano alcun senso. Esprimendo la mia tesi con un'analogia direi: quando Cavalcanti si rivolge nella sua poesia alla ballata ("in Toscana va tu leggera e piana"), l'etimologia del termine *ballata* non serve a nulla per capire il verso. Abitualmente parliamo usando le parole nel loro significato attuale e ignorando il senso etimologico: nessuno parla del diavolo pensando al verbo *diaballo* del greco antico.

mine, l'espressione *debla*, e poi *deblica barea*, non si capisce più. La mia ipotesi, pertanto, è che il termine *debla* compare con il significato di *canzone*, in un testo scritto in castigliano e dove castigliana è anche l'altra parola misteriosa: *barea*.

Tutti i ritornelli trascritti da Machado Álvarez come *deblica barea*, e risultati misteriosi, provengono, com'è ovvio, dalla tradizione orale, dove sono pronunciati *deblica barrea* (con la doppia *r*: in spagnolo *barea* e *barrea* hanno la stessa pronuncia): da quella stessa tradizione orale di *cantaores* che hanno perduto il significato dell'espressione e che non possono garantirne la trascrizione - forse non hanno mai visto scritte queste parole. Se si accetta l'ipotesi, *barrea* è una voce del verbo *barrear* (infangare): participio passato femminile: *barreada*, che per la caduta della *d* intervocalica diventa *barreaa*, e quindi *barreá* - con un accento tonico sull'ultima sillaba: la struttura enarmonica del *cante* trasforma la parola da tronca a piana. Se l'informante conoscesse il significato delle parole, pronunciandole nella conversazione direbbe *barreá*; non conoscendole, non ha motivo di spostare (o ristabilire) l'accento sull'ultima sillaba. In conclusione, *deblica bar(r)ea* potrebbe significare: *canzone infangata*. E questa sarebbe la traduzione della *copla* completa:

> *Non voglio discendere da moro* (arai*),*
> *[voglio essere] gitano* (caló*) di nascita,*
> *ma voglio io essere* [sé=ser*]*
> *come la mia generazione:*
> *una triste canzone infangata.*

I primi due versi alludono a ciò che *vuole essere*: non a ciò che è. Non dice: *non discendo da moro*, ma *non voglio - o non voglio più - discendere da moro*; *voglio (ho deciso di) essere gitano*. Gli altri due versi, introdotti dall'avversativa *sino que*, contrappongono alla *maschera* di gitano il vero sentimento: *ma voglio essere come la mia generazione: una triste canzone infangata* - stupenda immagine poetica dell'odio gettato sopra i *moriscos*, rappresentati metaforicamente dal canto triste della *debla*.

Machado Álvarez, parlando della *debla*, diceva: "*Altri* cantaores *(...) mi assicuravano* che debla barea *equivaleva a dire una menzogna* [mentira*], una cosa falsa*", spiegando questo concetto con un cambiamento rispetto allo stile iniziale del canto. Invece Gómez de la Serna, nella citazione riportata, riferisce la falsità al contenuto testuale della *copla*: "*La* debla *è un canto estremamente triste di un uomo che apparentemente è una cosa, mentre in verità è un'altra*". Ed ha ragione: la verità è esattamente quella che, nascosta dentro la maschera del gitano, non può essere mostrata in pubblico. Questa *copla* è la testimonianza diretta, addirittura oculare, del travaso moresco nel mondo gitano, e la perdita del suo significato autentico nella tradizione orale è la prova testuale dell'amalgama gitano-moresco, che conserva la tradizione musicale del regno di Granada e la ritrasmette, con un'elaborazione di circa due secoli, in forma di flamenco.

Uno sguardo sul dialogo ebraico-cristiano: la figura di Gesù

Marina Niro

Non c'è pace tra le nazioni
Senza pace tra le religioni
Non c'è pace tra le religioni
Senza dialogo tra le religioni
Non c'è dialogo tra le religioni
Senza una ricerca sui fondamenti delle religioni
H. Kung

Le voci del dialogo: ebrei e cristiani nella figura di Gesù

«*Fa o Signore, che io non divenga fumo! Fumo che si dissolve! Fumo in questo paese straniero(...)*»[i]

Una preghiera, una semplice preghiera, biascicata verso l'alto, da una deportata ad Auschwitz, una delle tante preghiere, delle migliaia di implorazioni nate in una situazione assurda, in cui milioni di persone vennero condannate per la fede in cui credevano o solo perché in quella fede ci erano nati, loro o i loro padri o i padri dei loro padri.[ii]

Questo è il punto di partenza che portò quasi ad un "esame di coscienza", se è consentito l'ardire di definire così la riflessione cristiana nata dopo la seconda guerra mondiale.

Pur non potendo attribuire la realizzazione della soluzione finale al diffuso e secolare antigiudaismo della Chiesa cristiana,[iii] è doveroso ammettere il peso che tale tradizione ha avuto sull'intera storia dell'antisemitismo.

Secoli di condanne, di "benedizioni contro gli eretici" (eufemismo per le maledizioni del venerdì santo), di condizioni di distacco e avversità, furono messe in discussione, analizzate e viste in nuova luce, proprio grazie a tale genocidio, a partire da una riscoperta, tanto ovvia quanto trascurata, della natura dei cristiani, «spiritualmente semiti», ammessa dallo stesso Pio XI, mentre il nazismo era al potere.

Da qui, dalle ceneri di Auschwitz, dal buio dell'astio, si inizia a lavorare per fondare le basi di un dialogo ebraico cristiano. Un dialogo che dovrebbe essere ovvio; un dialogo intrinseco ad entrambe le religioni, in quanto nessuna delle due allontanava l'altra: gli ebrei vedevano i cristiani come una setta, una delle tante all'interno del loro universo; un gruppo che in Gesù vedeva una luce per le genti, tutte le genti, giudei e *goym*,[iv] che cercava di portare a compimento, di portare a tutti la parola di Dio, la parola di Gesù, che era quella della Torà. Così come i cristiani erano consapevoli di ciò che li univa al resto della comunità ebraica: Gesù era ebreo, anzi «Gesù è ebreo e lo è per sempre», così come lo erano Giacomo, Pietro e Paolo. Come ebraici erano gli insegnamenti a cui si faceva riferimento.

---

[i] P. Stefani, *Ebraismo e cristianesimo* Garzanti, Milano 1993, pag. 384, testimonianza di Liana Millu, deportata e salvata di Auschwitz.

[ii] La storia purtroppo ci illumina su ciò che gli ebrei hanno dovuto subire solo perché credenti di un'altra religione rispetto ai cristiani, a partire dalle conversioni forzate, ai *pogrom*, alle accuse di deicidio e di uccisioni rituali che ne ricordavano la memoria, alla costrizione di vivere nei ghetti o di non praticare determinate professioni, o essere costretti a praticarne altre, alle tasse e alla precarietà che caratterizzavano i loro soggiorni e la lista è ancora lunga, purtroppo. Ma con la soluzione finale è la prima volta che si arriva all'intenzione, e alla quasi realizzazione, di uno sterminio totale di un intero popolo per le proprie origini.

[iii] La chiesa si è sempre contraddistinta proprio nel porsi contro l'ebraismo, dal definirsi il nuovo e unico Israele, all'affermare la troppa carnalità del popolo ebraico, al confermarsi antagonista anche per le scritture: il nuovo Testamento era completo e giusto a differenza del vecchio. Per non dimenticare anche la benedizione per i perfidi giudei recitata nelle preghiere del venerdì santo e che è stata eliminata solo nel 1959 da Giovanni XXIII.

[iv] È il termine ebraico per indicare i gentili, i non ebrei.

Analizzare il rapporto tra ebraismo e cristianesimo, vuol dire analizzare due religioni ormai completamente diverse, che in un particolare momento, nel susseguirsi del tempo, sono giunte ad una frattura, sempre meno facilmente individuabile e temporalmente collocabile.

Frattura che tale dialogo cerca di sanare.

Ma cosa si intende per dialogo e soprattutto, quali mondi si prendono in considerazione con la denotazione ebraico cristiano?

Definizione di dialogo ebraico cristiano

La base per un dialogo, di qualunque natura esso sia, è l'accettazione e l'attuazione di un'autocritica da parte dei soggetti in questione.

Da parte cristiana si devono ammettere tanti sbagli fatti in nome di Gesù, figlio di Dio, perpetrati per secoli nei confronti dei fratelli ebrei, e il primo passo ufficiale è stato compiuto da un grande Papa, in occasione del Concilio Vaticano II.[v]

Da parte ebraica, si deve esser pronti a riaccettare, in seno alla propria comunità, Gesù, quale maestro delle tradizione ebraica, e a vedere e riconoscere in lui il punto di contatto con i fratelli cristiani, opera iniziata da grandi studiosi ebrei, quali Flusser o Ben Chorim.[vi]

Gesù, dunque, è il punto decisivo del dialogo ebraico cristiano, la sua vita, le sue parabole, il suo comandamento dell'amore, precetto annunciato da lui, ma presente già nella Torà.[vii]

È stato detto su tale dialogo da Ben Chorim: «La fede di Gesù ci unisce, la fede in Gesù ci divide».

Cristianesimo ed ebraismo sono due religioni completamente diverse, su questo non ci sono e non possono esserci dubbi, ma sono due religioni che credono nello stesso Dio unico e professano lo stesso amore universale. E quando si parla di ebraismo e cristianesimo, si intendono due mondi, religiosi, culturali e storici, che, come tutte le realtà, non sono così omogenei all'interno quanto lo sembrano dall'esterno. Sono due mondi, comunque, con un bagaglio comune, che a partire dalla metà del XX secolo cercano di trovare un punto d'incontro. L'analisi di questo "mondo" non pretende e non vuole entrare nell'ambito teologico della discussione in merito alle due religioni, alla validità o meno dei dogmi della Chiesa o al valore del Patto dei figli di Abramo. Vuole solo rivisitare ciò che è già stato detto e cercare di capire cosa ancora si può fare.

Il primo punto è cercare di capire chi sia Gesù di Nazareth; tentare di ricostruire la "storia" sulla base dei contributi che oggi accompagnano tale riflessione.

---

[v] Il papa in questione è Giovanni XXIII, promotore del concilio che si svolse tra il 1962 e il 1965, durante il quale venne a mancare. Ma anche se non c'era più la sua persona a presiederlo, i suoi principi continuarono ad ispirare l'operato dei padri conciliari

[vi] Quest'opera di riappropriazione della figura di Gesù in seno alla comunità ebraica che lo vide nascere ed operare, è iniziata, anche in questo caso, dopo il secondo conflitto mondiale. Da allora si è iniziato sempre più, sia in ambiente cristiano sia in ambiente ebraico, a parlare del Gesù storico.

[vii] Torà è il termine ebraico per indicare la Legge. È ciò che i cristiani chiamano bibbia ebraica o antico testamento: il Pentateuco

La figura di Gesù

Il nome di Gesù è intrinsecamente unito al termine di Cristo,[viii] che sta ad indicare l'unto, il consacrato, quindi strettamente legato al significato che la figura di Gesù assunse nel periodo post-pasquale. In questo caso, per questa analisi, bisognerà fare uno sforzo di divisione.

La figura del Gesù post-pasquale, del Cristo risorto, del Messia, viene considerata centrale, il punto di partenza dell'intera religione cristiana. In questa analisi, invece, in cui si cercano punti di contatto e non di divisione, c'è la necessità di parlare del Gesù terreno, del Gesù uomo tra uomini.

Ogni buona biografia inizia con luogo e data di nascita: Gesù nacque a Betlemme, nell'anno 0!

È strano e bizzarro parlare di tempo e anni su colui la cui nascita è stata presa come punto di riferimento proprio per una divisione cronologica.

Diremo, quindi, che Gesù nacque a Betlemme c.ca 2000 anni fa, da una famiglia semplice, una comune coppia del popolo: da Giuseppe, falegname, e Maria, giovane ebrea.[ix]

Il suo nome, in ebraico Jehoshu'a, è un nome di persona assai frequente nel mondo ebraico e significa "Dio è aiuto", "Dio salva".

Secondo le leggi dell'*halachà*,[x] essendo nato da madre ebrea, Gesù è, a tutti gli effetti, membro della comunità ebraica del suo tempo, e come tale fu cresciuto ed educato: circonciso l'ottavo giorno, crebbe seguendo gli insegnamenti e i precetti della Torà; più o meno fino ai 30 anni,[xi] quando iniziò ad agire, a predicare, identificandosi quasi con la causa di Dio, perseguendo il bene dell'uomo:

> *"Gesù era un uomo libero e, in quanto tale, considerato «pericoloso». (...) In Gesù libertà e coscienza o libertà e verità - per usare le parole di Giovanni Paolo II - erano una cosa sola. (...) Essere liberi vuol dire legarsi ad un sogno, ad una profezia, a un ideale".*[xii]

Gesù non fu altro che un fervente credente e una guida carismatica. Fu un uomo libero che liberamente portò avanti le sue idee, che ebbe il coraggio di portarle fino all'ultimo limite della

---

[viii] Dal greco *Christòs*, che traduce l'ebraico *Mashiach*, e significa l'unto, il consacrato annunciato dai profeti.

[ix] Ovviamente parlando del Gesù terreno non si tiene conto di ciò in cui credono i cristiani, ovvero che il vero padre di Gesù è Dio, mentre Giuseppe sarebbe solo il padre putativo, né si tiene conto del dogma della chiesa sulla verginità di Maria: in questo caso a noi non interessa la fede ma la storia. Da tener presente è che il termine che veniva usato per indicare le giovani donne era "vergine", perché tale doveva essere la ragazza fino al matrimoni, con il quale diveniva donna.

[x] Termine ebraico che vuol dire "via", "comportamento". Indica le parti dirette a ricavare precise norme di condotta che concretizzano il rispetto scrupoloso dei precetti contenuti nella Torà.

[xi] Alcuni storici asseriscono che l'opera pubblica di Gesù sia iniziata tra i 29 e i 31 anni, e che non sia durata più di dodici mesi.

[xii] Dino d'Aloia, Gazzetta di San Severo, Aprile 2004.

sua esistenza, e sempre lo fece con «*alte grida e lacrime*», come è scritto nella lettera agli ebrei e come ricorda anche Ben Chorim, realisticamente alludendo al carattere impetuoso e libero di Gesù.

Libertà che riscontrano anche persone "normali", che pur nel loro laicismo, vedono Gesù come un uomo

> *"che si concentrò sull'Uomo. Che riconoscendo il libero arbitrio, cioè rivendicando la coscienza dell'Uomo, ci rende responsabili delle nostre azioni. (...) Ci vedo un inno alla Ragione, al raziocinio, in quel discorso. E poiché ove c'è raziocinio c'è scelta, ove c'è scelta c'è libertà, ci vedo un inno alla libertà".*[xiii]

Gesù era un nazionalista acceso, un uomo che sentiva fortemente la sua appartenenza al suo popolo, che si sentiva fortemente ebreo; caratteristiche facili da dedurre dalle sue parole salienti alla cananea, dal suo disprezzo per i pagani e per i pubblicani, dal suo amore spassionato per la città di Gerusalemme, dalla sua dedizione per le "pecore smarrite", ma quelle, almeno in massima parte, che appartenevano ad Israele, seppur "*vi era in lui qualcosa che procedeva da un «a-giudaismo»*".[xiv]

Su di lui è stato detto che era un rivoluzionario, un sollevatore di masse, un monaco asceta, un fariseo: tutte figure che sarebbero appartenute pienamente allo scenario della Palestina dei suoi tempi, dove erano presenti varie realtà, dal gruppo dei dottori della legge a quello dei monaci di Qumran (gli stessi dei manoscritti del Mar Morto), da quello degli esseni a quello dei zeloti, dai recabiti ai sadducei.

Gesù, però, non apparteneva pienamente a nessuno di questi gruppi, era vicino e lontano a ognuna di queste realtà, ed è per questo che rappresentò qualcosa di nuovo.

E come tutto ciò che è nuovo, poteva risultare affascinante e pericoloso allo stesso tempo.

Per capire bene la sua figura, bisognerebbe analizzare la vita di Gesù nel suo giusto contesto, nel giudaismo a lui contemporaneo: il concetto dell'amore, la chiamata a una nuova moralità e l'idea del regno dei cieli, erano concetti già presenti all'interno della religione ebraica, e in questa avevano già le loro premesse, anche se è doveroso ammettere che è stato l'unico ebreo antico, o il primo tra pochi, a parlare della fine dei tempi, a dire che il tempo della salvezza era già iniziato con Giovanni il Battista, a riconoscere il rapporto di figliolanza con Dio, quello stesso rapporto, che portandolo a definirsi il figlio dell'uomo, lo condusse alla morte.

Non esistono, purtroppo, dei testi storici da cui poter trarre la vita di Gesù, eppure, anche dai Vangeli, è possibile apprendere dei particolari che ci aiutano a vedere il lato umano di questo personaggio: quando, per esempio, dopo le fatiche nel deserto Gesù verosimilmente torna a Nazareth

> *"per riprendersi dalla fatica di tale soggiorno (...). È probabile che non possa tornare subito nella stessa Nazareth in qualità di rinato (...) sappiamo che egli non poté compiere alcun miracolo a Nazareth,*

[xiii] O. Fallaci, *La Forza della Ragione*, Rizzoli, Firenze 2004.

[xiv] Cfr. Franz Mussner, *Il popolo della promessa,* Città Nuova Editrice.

poiché il profeta non vale nulla nella sua patria, come dice originariamente il proverbio ebraico: «En nabhi be-'iro» e sceglie gli immediati dintorni delle sua città per iniziare la sua attività pubblica (...)".

Ben Chorim, in questo caso cerca di far risaltare il lato umano di Gesù, la difficoltà di qualsiasi uomo di farsi apprezzare nella propria città.

Sanders, ancora, cerca di andare oltre la difficoltà del non avere delle fonti ufficiali, definibili storiche, per poter dar vita alla biografia di Gesù, e non potendo ricostruire in vitro tale figura, cerca di renderne una perlomeno plausibile. Il metodo di Sanders consiste nell'incrociare le varie fonti esistenti, di origine ebraica, cristiana e romana, e con i tasselli tra loro coerenti, dare vita ad un mosaico in costruzione. Il "suo mosaico" è composto da otto tasselli certi che sono:

- fu battezzato da Giovanni il Battista
- fu un galileo che predicò e risanò
- chiamò i discepoli e parlò del loro essere dodici
- limitò la sua attività ad Israele
- si impegnò in una controversia a proposito del tempio
- fu crocifisso fuori da Gerusalemme dalle autorità romane
- dopo la sua morte i seguaci continuarono come movimento identificabile
- almeno alcuni giudei perseguitarono, a dire poco, parti del nuovo movimento

Questi otto punti possono essere considerati punti fermi della vita di Gesù, quasi delle tappe sicure all'interno di un percorso, a cui possono essere aggiunte nuove notizie, ulteriori tasselli.

Eppure neanche questo contributo è sufficiente ad esaurire la nostra analisi.

Più che cercare di spiegare chi era Gesù, forse è più facile, in questo caso, agire per confutazioni, analizzando ciò che in realtà Gesù non era.

Il problema delle fonti

La difficoltà maggiore che si incontra nel parlare del Gesù storico è quella di non avere a disposizione delle fonti che possano essere considerate storiche, obiettive ed esaustive.

I testi che parlano di Gesù, sono vari ed appartengono a "mondi" diversi, alle varie realtà presenti all'epoca.

Abbiamo delle testimonianze che appartengono al mondo romano, altre a quello giudaico e poi, in ultima analisi, quelle più sostanziose, provenienti direttamente dal mondo cristiano.

Queste ultime comprendono in primo luogo i Vangeli e le lettere di Paolo, però, bisogna tener conto che non vi è una corrispondenza biunivoca tra la quantità e l'obiettività di tali informazioni. Bisogna ammettere che non sempre è possibile avere delle testimonianze dirette, dall'interno delle realtà che si prendono in esame, ma in casi simili bisogna, comunque, tener conto della partecipazione emotiva di chi ha scritto e della finalità con cui lo ha fatto.

I Vangeli, gli Atti degli apostoli e le lettere di san Paolo, sono tutti scritti posteriori alla morte di Gesù, morte che lungi dal bloccare il movimento da lui iniziato (cosa che speravano le autorità dell'epoca) diede una spinta ulteriore alla loro opera evangelica.

In tale circostanza risulta ovvia una partecipazione in prima persona in ciò che si scrive, una necessità comprensibile di giustificare la propria missione e la figura di Gesù, ormai già divenuto il Cristo, per loro. Una testimonianza simile ha più valore a livello di fede, risulta più utile nello spiegare la realtà metafisica che non quella storica.

A noi interessa ricercare il Gesù uomo e non il Gesù Dio, di conseguenza non si può fare esclusivo affidamento su tali scritti.

Dal mondo romano abbiamo invece gli scritti di Tacito, Svetonio e Plinio, che parlano in primo luogo della caccia ai cristiani portata avanti all'epoca, delle accuse che erano loro attribuite, e del pericolo che rappresentavano. Si parla di cristiani nel caso dell'incendio che bruciò Roma, la cui responsabilità fu attribuita da Nerone, proprio ai cristiani,[xv] o quando li si descrive come seguaci di un certo Gesù detto il Cristo, che avevano l'abitudine di riunirsi di nascosto e, in nome suo, consumare una cena (chiaro riferimento al rito della comunione, che riprende l'ultima cena), e che per questo venivano processati con l'intento di indurli al pentimento.[xvi]

Anche in questo caso non si possono prendere in considerazione esclusivamente questi testi, in quanto prendono in esame più le comunità nate dall'opera di Gesù che non Gesù stesso e, soprattutto, perché scritti da chi rappresentava la parte avversa, i perseguitori, di conseguenza neanche questi possono essere considerati completamente obiettivi.

Infine, ci sono le fonti giudaiche.

Nel Talmud (termine ebraico che significa studio, e che viene usato per indicare la raccolta dei commenti alla Torà[xvii] orale, presentati sotto forma di discussioni tra maestri e discepoli intorno ai più disparati argomenti), Gesù è citato ben poche volte, e non traspare mai come una figura completamente positiva.

In *Sanhedrin* 43a, si parla di un Gesù, accusato anch'egli dai saggi ebrei, ma è una figura che compare, a quanto sembra, in tempi diversi da quelli a cui facciamo riferimento per posizionare cronologicamente Gesù di Nazareth, ed anche i nomi dei discepoli citati non coincidono con quelli che la tradizione ci ha tramandato.

Pochi riferimenti alla figura del Nazareno, la presenza di altri casi simili citati ugualmente all'interno del Talmud, fanno presupporre che, almeno durante la sua predicazione terrena, Gesù non fu una sorpresa eclatante, una novità assoluta all'interno dello scenario della Palestina del I sec. d. e. v.

Non fu una sorpresa dato che era molto frequente la nascita di gruppi, poi considerati eretici, nati da personaggi che si ritenevano inviati dal Signore, fenomeno normale in un periodo storico di occupazione e fermento allo stesso tempo. Non fu una novità assoluta in quanto quello che fece o disse rientrava pienamente nella tradizione ebraica, tradizione nella quale, come abbiamo già detto, nacque e fu educato. Gesù stesso dice: "*Non dovete credere che io sia venuto ad abolire la Legge o i Profeti; io non sono venuto per abolire ma per adempiere*",[xviii] ed anche la sua critica non va

---

[xv] Publio Cornelio Tacito, *Annali*, libro XV.

[xvi] Plinio il Giovane, Libro X, 96 , lettera all'imperatore Traiano.

[xvii] Insieme dei primi cinque libri della Bibbia (Genesi, Esodo, Levitico, Numeri, Deuteronomio); chiamati in greco Pentateuco. Il termine Torà in ebraico significa "insegnamento", "dottrina".

[xviii] Matteo 5, 17.

verso l'intera religione, ma contro alcuni modi di interpretarla, e la sua stessa dottrina veniva considerata un punto di vista tra i tanti presenti nel variegato panorama dell'ebraismo.

All'interno del mondo giudaico si trova un'altra voce, quella dello storico ebreo Flavio Giuseppe (35 d. e. v. - fine sec. I) che dice:

> *"Ci fu verso questo tempo Gesù, uomo sapiente (seppur bisogna chiamarlo uomo). Era infatti autore di opere straordinarie, maestro degli uomini che accolgono con piacere la verità: ed attirò a sé molti giudei e anche molti gentili. (Costui era il Cristo). Ed avendolo Pilato condannato al supplizio della croce per denunzia degli uomini principali tra noi, non cessarono di amarlo coloro i quali dal principio lo avevano amato. (Egli infatti apparve loro il terzo giorno nuovamente vivo, avendo già detto i divini profeti queste e migliaia di altre cose mirabili a suo riguardo). E dura fino ai nostri giorni la setta di coloro che da lui sono chiamati cristiani".*[xix]

Proprio questo passo è la prova che non ci si può affidare ad un solo testo confidando che questo riporti l'intera verità: molti sono gli studiosi che ritengono che questo passo abbia subito dei ritocchi e delle integrazioni (riportate in parentesi), ad opera di autori cristiani successivi.

Questa rapida panoramica delle fonti che si hanno a disposizione per ricostruire la figura del Gesù storico, vuole solo far notare la difficoltà di poter reperire notizie certe ed assolute, e ad indicare come via da seguire nella ricerca quella del confronto fra le fonti e, soprattutto, la necessità di contestualizzare la figura di Gesù, per vedere in una nuova ottica le sue opere, alla luce del panorama storico-politico-sociale del suo tempo.

Chi non era Gesù

Sicuramente era un uomo semplice, un laico. Non faceva parte, né lui figlio di falegname, né i suoi discepoli (per gran parte pescatori), delle "classi alte", della *élite* al potere.

Alcuni, come Eisler, Brandon e Carmichael lo vedono come un rivoluzionario politico. Questa è la prima cosa che non fu!

NON predica la violenza in nessun caso, né nelle sue parabole né in nessuna occasione pubblica. D'altronde, come potrebbe predicarla chi afferma: "*Riponi la spada nel fodero, perché tutti quelli che mettono mano alla spada periranno di spada*"?[xx]

In nessuna sua azione cerca di attuare una sollevazione popolare contro l'ordine costituito. Infatti, anche quando lo vediamo nel cortile del Tempio, in nessun caso pensa ad un'occupazione di questo. Il suo atto fu solo una provocazione contro i mercanti, tant'è che non vi fu intervento da parte delle guardie.

Non compie in alcun modo una rivoluzione, né politica, cosa che in realtà tanti si aspettavano e si auguravano, né messianica. Da parte sua non vi fu mai un invito a non pagare le tasse, anzi ripete: "*Date a Cesare ciò che è di Cesare, date a Dio ciò che è di Dio*",[xxi] mai un inneggiare ad una

[xix] Flavio Giuseppe, *Antichità giudaiche*, libro XVIII.

[xx] Matteo 26,52

[xxi] Matteo 22,21

guerra nazionale di liberazione, mai una divisione tra amici e nemici (non voleva una lotta di classe).

È difficile ammettere che chi rinuncia alla violenza, anche solo come arma di difesa, possa essere considerato un rivoluzionario. A meno che non si ammetta che era più rivoluzionario dei rivoluzionari in quanto professava l'amore incondizionato: amare i nemici non eliminarli; perdonare incondizionatamente e non vendicarsi; disponibilità alla sofferenza e non l'uso della forza.

È vero, voleva una rivoluzione, ma che partisse dal cuore di ognuno per arrivare all'intera società.

Allo stesso modo, non può esser considerato un monaco, tanto meno asceta.

Esisteva già ai suoi tempi il gruppo dei "*chasidim*", ma non ne faceva parte, così come esisteva la comunità di Qumran, sul Mar Morto, ma non ne divenne mai adepto.

Anche se la scoperta dei rotoli del Mar Morto[xxii] ha dato nuova luce alla nascita del cristianesimo, e se tranquillamente si può ammettere che questi monaci[xxiii] dividevano con Gesù lo stesso patrimonio storico culturale, risulta comunque impossibile inserire la figura di Gesù pienamente all'interno di tale gruppo.

La comunità di Qumran era elitaria e gerarchizzata, con norme interne dal valore molto forte e tale carattere distintivo non fu mai applicato da Gesù per la sua realtà: non ha mai posto regole per diventare suo discepolo, non hai mai vietato a nessuno di seguirlo, neanche a storpi, poveri o prostitute. Proprio per questo non poteva far parte di una comunità che precludeva l'ingresso a chi era colpito da qualche difetto fisico, come ai lebbrosi o ai ciechi.

È vero, alla fine degli inni della comunità di Qumran, si può trovare una comunione di intenti con l'opera di Gesù, nel passo in cui si dice: "*Messaggero della tua bontà, annunziando la buona novella ai poveri, (...) consolando quanti hanno lo spirito contrito e sono afflitti, con la gioia eterna"*, ma è anche vero che Gesù ha sempre agito alla luce del sole, ha sempre avuto contatti anche con i cosiddetti "impuri", non ha mai predicato la divisione tra buoni e cattivi, né tantomeno ha mai imposto celibato o gerarchie. Per questo è possibile ammettere che Gesù NON fu neanche un monaco asceta.

Altra appartenenza che gli viene attribuita è quella di esser stato un fariseo.

I farisei erano un gruppo religioso che si distingueva per l'assiduo impegno nel rispettare la Legge. Il loro nome significa proprio "separati". Erano convinti di essere tra la "luce" e la "neve", indici di splendore e candore. Convinti di poter ricavare ogni sorta di insegnamento dalla Legge, facevano parte della parte benestante. Facilmente si possono intuire le motivazioni per cui Gesù non poteva essere definito un fariseo: lui stesso non fu mai un *rabbì*, mai si considerò un dottore della Legge, anzi nei Vangeli è presente una critica a determinati atteggiamenti tipici dei farisei. Anche in questo caso si possono trovare dei punti di contatto, come il contravvenire, alle volte, alla regola del sabato o il desiderio di portare la Legge nel quotidiano, ma ciò non può bastare per inserirlo pienamente in tale gruppo.

[xxii] La scoperta avvenne nel 1947 sulla riva nord occidentale del Mar Morto.

[xxiii] Il termine "monaco" va inteso nel senso letterale di "solitario", dal greco *monachòs*; nell'ebraismo non esistono ordini monastici come vengono intesi nel cristianesimo.

Negli stessi Vangeli c'è la critica verso particolari farisei: contro quelli che disprezzano il popolo ignorante, che spingono a studiare la Torà in quanto per loro i 613 precetti sono tutto. Una distinzione in particolare va fatta tra le opere di Gesù e quelle dei farisei: per il primo nulla poteva esser fatto, in funzione della Legge, che andasse contro al fine ultimo di Dio: il bene dell'uomo; mentre per i secondi questo era la regola.

Gesù non vuole creare una siepe intorno alla Legge! Nei loro confronti Gesù può essere definito di una liberalità sorprendente. A lui non importava la Torà fine a se stessa, ma l'uomo concreto e, il suo andare contro il digiuno, contro le prescrizioni per la purezza e la regola del sabato, diedero scandalo. Lui stesso bollò i farisei come "razza di vipere". Ergo: NON è un fariseo.

Allo stesso tempo non fu il messia,[xxiv] almeno non si definì mai in questo modo, né tanto meno un blasfemo.

NON fu il messia perché al massimo si definì come "Figlio dell' Uomo", che pur rimanendo una definizione ambigua, non può essere considerata una ammissione di ruolo.

NON fu, del tutto e solamente, un guaritore.

La Palestina dell'epoca pullulava di taumaturghi, esorcisti e guaritori. Nel Talmud e nella Mishnah, si parla di Haninà e Honi, due guaritori appunto, che operavano negli stessi anni di Gesù. È scritto, addirittura, che Haninà salvò lo steso figlio di *rabbì* ben Zakkaj, fatto riportato nel Talmud,[xxv] mentre di Honi, l'altro famoso guaritore, si parla nella Mishnah.

Anche di Gesù è scritto in più punti che abbia operato miracoli, dal togliere l'infermità ad un paralitico al restituire la vista ad un cieco al cacciare il demonio dagli impossessati.

Non dobbiamo dimenticare, però, che

> *"spiriti e demoni in quel mondo appartenevano all'esistenza quotidiana (...). Oggi cataloghiamo tali comportamenti come turbe dell'identità, come disturbi dissociativi, come casi di personalità multipla o come psicosi"*,[xxvi]

e che, in ogni caso, la gente da lui miracolata aveva una gran fede, e per questa si sono salvati. Non è mai Gesù ad intervenire ma la loro fede ad operare.

In tanta parte, quindi, questi miracoli possono essere attribuiti al classico rapporto di fiducia-identificazione, tra curante e curato, tipico della psicoanalisi (anch'essa, in ogni modo, di chiara origine ebraica, come il suo inventore).

Anche sotto questa figura, quindi, Gesù risulterebbe a pieno titolo nello scenario della Palestina dell'epoca, risulterebbe un figlio del suo tempo, che non limitò certo solo a questo la sua azione.

NON fu un blasfemo, a meno che il non far differenze sociali, il difendere i deboli, l'amare gli emarginati, il volere tutti, vengano considerate bestemmie.

È stato, più che altro, un critico radicale, un presuntuoso, forse, un provocatore, magari, uno che creava scandalo, sicuramente.

[xxiv] Il termine ricalcato sull'ebraico *maschiach*, significa ªunto, consacratoº. Nella traduzione dei Settanta viene tradotto con Cristo. Israele ancora oggi vive l'attesa messianica.

[xxv] bBer 34b

[xxvi] Theissen-Merz, in *Gesù ebreo di Galilea* di G. Barbaglio.

Fu condannato dai romani, con una accusa ben precisa, testimoniata anche dalla scritta che posero sopra la croce: I.N.R.I. ovvero *Iesus Nazarenus Rex Iudeorum*, un accusa di lesa maestà. Dietro tale accusa politica vi era ovviamente anche un'accusa religiosa: in entrambi i casi la condanna venne dall'essere un provocatore, dal minare l'ordine prestabilito.

Anche se vi fu una "*trasformazione dell'accusa ebraica di crimine contro la religione in accusa politica di alto tradimento*",[xxvii] la sua morte, all'epoca, fu vista come una vittoria della Legge.

Altra definizione sbagliata, specie in funzione di un dialogo ebraico cristiano, è quella di definire Gesù "un profeta di Israele", definizione data dal cardinal Martini, che può si originare un avvicinamento ma tra la Chiesa e l'Islam, che vede proprio in questa ottica Gesù, e non tra Cristianesimo ed Ebraismo: per gli ebrei, dopo l'ultimo profeta biblico, la profezia è in bocca solo agli stolti o ai bambini. In ogni caso, mai Gesù si definì tale.

Definizioni "enciclopediche" di Gesù

L'enciclopedia giudaica[xxviii] dedica otto colonne alla figura di Gesù. Parla della sua nascita, passione e morte, degli scritti che lo citano, romani ed ebraici, del suo *background* storico e del suo ruolo centrale per la religione cristiana, senza tralasciare neanche la spinosa questione del suo essere o meno il Messia. La voce Gesù inizia così:

> *"Gesù, che la Cristianità vede come suo fondatore e oggetto di fede, era un ebreo che viveva verso la fine del secondo impero. Il martirio di suo fratello Giacomo è narrato da Giuseppe (Ant. 20:200-3), ma il passaggio nello stesso testo (18:63-64) riguardante la vita e la morte di Gesù fu comunque riscritto da un cristiano o rappresenta un'interpolazione cristiana. I primi autori romani a citare Gesù sono Tacito e Svetonio. (...)".*[xxix]

Aprendo un dizionario teologico, alla voce "Gesù", si trova subito la specificazione di Gesù Cristo. Anche in questo caso, subito si mette in risalto il ruolo centrale assunto da questo personaggio all'interno della religione cristiana:

> *"Gesù Cristo, è il nome del personaggio che sta a fondamento della comunità, della fede e della religione cristiane. In questa voce più che determinanti contenuti riguardanti Gesù Cristo, esposti nelle altre voci cristologiche, sarà richiamata la logica teologica implicita in tale nome e da esso comandata e si farà cenno alle tendenze della riflessione teologica sulla sua persona e funzione prevalenti nel passato e a quella dominante al presente (...)".*

[xxvii] Hans Kung, *Ebraismo*

[xxviii] È scritta interamente in inglese, non esistono traduzioni ufficiali in italiano, dunque i tratti qui riportati sono tradotti dalla sottoscritta, in ogni caso in nota verrà riportato il testo originale.

[xxix] "*Whom Christianity sees as its founder and object of faith, was a Jew who lived toward the end of Second Commowealth period. The martirydom of his brother James is narrated by Josephus, but the passage in the same work speaking about life and death of Jesus was either rewritten by a Christian or represents a Christian interpolation. The first Roman authors to mention Jesus are Tacitus and Suetonius*": *Enciclopedia Giudaica*, pg 10.

In entrambi i casi, il primo passo per definire la figura di Gesù è parlare del suo ruolo.

In vari esperimenti di psicologia si è visto come nel descrivere una persona (rispondendo ad un esplicito "chi è...?", per far capire al proprio interlocutore di chi si sta parlando, etc..) la nostra mente seleziona le informazioni che ritiene più salienti per l'identificazione, caratteristiche appartenenti a varie categorie, quali il sesso, il colore della pelle, il mestiere... Nel caso di Gesù, il particolare saliente è proprio il ruolo che riveste la sua figura per l'intera comunità cristiana, ruolo attribuitogli dopo la sua morte e risurrezione[xxx] (almeno per quanto riguarda le definizione enciclopediche).

Subito dopo il primo accenno al suo ruolo di centro focale di un intero gruppo, da parte cristiana si sente subito la necessità di porre la differenza tra il termine Gesù di Nazareth e quello di Gesù Cristo.

> *"Gesù Cristo è un nome composto da due parole: Gesù (Jehshua, Jahvè salva) e Christòs (Cristo, unto, traduzione greca dell'ebraico* maschiah: *messia). La connessione tra i due termini(...) va ben compresa(...): il primo infatti è significante sul piano della constatazione e della testimonianza storica, il secondo su quello della confessione di fede e della riflessione teologica. (...) la rivalutazione di questa differenza epistemologica fa dire a ragione che Gesù Cristo è un'espressione di valore teologico, anzi costituisce da sé il nucleo di tutta la cristologia e la teologia cristiane (...)".*[xxxi]

Tale distinzione è fondamentale nel momento in cui si vuole trovare un punto di incontro nel dialogo ebraico-cristiano, in quanto ammette e avvalora la distinzione necessaria tra Gesù prepasquale e Gesù post-pasquale.

Per i cristiani credenti, però, tale distinzione terminologica è così netta che porta quasi ad uno sdoppiamento della persona: per leggere, infatti, del Gesù in quanto uomo, c'è bisogno di andare alla voce successiva del dizionario.

> "Gesù storico: *espressione tecnica con la quale si compie una distinzione importante all'interno della cristologia. Con l'aggettivo «storico», infatti, si intende rilevare che i dati raggiunti sono la conclusione di un procedimento condotto con una metodologia scientifica e, pertanto, conducono a conclusioni scientificamente nette".*

E la precisazione va ancora oltre quasi a dividere in tre la stessa persona:

> *"Gesù storico non va identificato con Gesù di Nazareth, né con Cristo; con Gesù di Nazareth, infatti, si fa riferimento al Gesù* reale,[xxxii] *quello che è esistito storicamente in una determinata regione geografica e che è alle origini del cristianesimo. Con il Cristo si sottolinea maggiormente la componente della*

[xxx] "*Il termine è riferito a due temi fondamentali, tra loro connessi: la risurrezione di Gesù e la risurrezione dei morti. La risurrezione di Gesù richiama il centro e il fondamento della fede cristiana. La risurrezione dei morti richiama la speranza umana di fronte alla morte e le forme differenti che essa prende nelle diverse culture(risurrezione, immortalità, reincarnazione, ecc)*", *Enciclopedia del Cristianesimo*, De Agostini, pg 603

[xxxi] *Dizionario Teologico*, ed. Paoline, pg 453

[xxxii] Il corsivo è presente nella definizione data dal dizionario

predicazione della Chiesa primitiva che, alla luce della risurrezione, proclama e professa la sua fede nel Signore come compimento delle promesse antiche."

E la definizione conclude dicendo:

"Conclusione importante a cui conducono i diversi studi sul Gesù storico, è che non è possibile la ricostruzione di una biografia di Gesù perché i vangeli, che essenzialmente costituiscono l'unica fonte certamente attendibile e per il loro particolare carattere in quanto documenti di fede, non sono direttamente interessati alla ricostruzione di una biografia di Gesù di Nazareth".[xxxiii]

Tale conclusione pessimistica, fortunatamente, non è condivisa all'unanimità.

Innanzitutto, va ricordato che i vangeli effettivamente sono, e come tali devono essere considerati, delle testimonianze di fede, ma non rappresentano gli unici testi che fanno riferimento a Gesù.[xxxiv]

Continuando a leggere la voce su *Jesus*, dell'enciclopedia giudaica, ci si imbatte in un paragrafo intitolato: "*In Talmud and Midrash*", dove si può notare che, in alcuni punti di questi testi, viene citata la figura di Gesù: "*Dai racconti su Gesù, presenti nel Talmud babilonese, è evidente che egli era visto come uno studente rabbinico*",[xxxv] così appare alla gente del suo popolo, così la gente dell'epoca lo ricorda.

In altri punti ancora viene citato Gesù con alcuni suoi discepoli,[xxxvi] in altri ancora Giacomo, fratello di Gesù[xxxvii] o Maria, sua madre.[xxxviii]

In altri testi ancora, sia giudaici che non, come abbiamo visto nel paragrafo sul problema delle fonti, si parla della figura di Gesù in quanto uomo, ebreo, maestro; come si può anche leggere alla voce *Gesù*, nell'*Enciclopedia del Cristianesimo*: "*Di lui si fa menzione in alcuni scritti giudaici (Giuseppe Flavio, il Talmud) e pagani (Tacito, Svetonio)*".[xxxix]

Seppur scarse, le fonti extra bibliche non possono certo essere ignorate, e grazie all'incrocio dei vari dati oggi in nostro possesso, è possibile delineare le caratteristiche del Gesù storico, contestualizzandolo e iscrivendolo a pieno nella sua epoca.

Particolare interessante di questa "panoramica enciclopedica" è che, mentre nelle otto colonne, che la *Enciclopedia Giudaica* riserva alla figura di Gesù, si può leggere della sua opera di maestro, della sua famiglia e dei suoi discepoli, della sua morte e di ciò che ha rappresentato e rappresenta per la comunità cristiana nata in suo nome, e persino del suo esser stato considerato il Messia, nel *Dizionario Teologico* non viene citato una sola volta il suo essere membro attivo della

---

[xxxiii] *Dizionario Teologico*, ed. Paoline, p. 455

[xxxiv] Tale problema è già stato trattato nel paragrafo sul problema delle fonti

[xxxv] "*From the stories about Jesus in the Babylonian Talmud, it is evident that he was regarded as a rabbinical student*", *Enciclopedia Giudaica*, alla voce *Jesus*, pg. 14

[xxxvi] *Sanh.* 43a; *Dik.Sof. ad loc.*; *Yal. Mak. To Isa.* 11:1

[xxxvii] *Tosef., Hul.* 2:24; *Av. Zar.* 17a; *Eccles.* R. 1:8, no.3

[xxxviii] "*Miriam had been divorced by her hausband who suspected her of adultery, and that Jesus was born as the result of her secret affair with a Roman soldier, Panthera*" da *Contra Celsum* 1:28, 32

[xxxix] *Enciclopedia del Cristianesimo*, De Agostini, p. 324

comunità ebraica del suo tempo, il suo vivere e operare all'interno della tradizione israelitica, il suo essere ebreo.

Comprendere questa mancanza, questo considerare Gesù senza tener conto del suo essere uomo, e uomo ebreo, questo non vedere i punti di contatto tra le due religioni, cristianesimo ed ebraismo, che proprio Gesù unisce, è uno degli obiettivi del dialogo ebraico-cristiano.

Borges lettore di Dante
[prima parte]

Alice Porro

Todo sucede por primera vez,
pero de un modo eterno.
El que lee mis palabras
está inventándolas.
- La Cifra 1981 -

Borges: un nuovo modo di leggere i testi

"Che un individuo voglia risvegliare in un altro individuo ricordi che non appartengono che ad un terzo, è un paradosso evidente. Realizzare in tutta tranquillità questo paradosso, è l'innocente volontà di ogni biografo".[i] Questa l'opinione di Borges nei confronti delle biografie, genere del quale ha sempre sottolineato l'inutilità e con il quale ha spesso scherzato. È arrivato ad immaginarne gli sviluppi più ironicamente deteriori, suggerendo il curioso progetto di scrivere innumerevoli biografie dello stesso individuo selezionando ogni volta, come centrali, solo determinati avvenimenti ed avendo in questo modo, senza falsificazioni, la possibilità di non lasciar accorgere il lettore del fatto che si stia parlando della stessa persona. In vita ha dichiarato di non aver mai letto una sua biografia.

Questo a dar giustificazione alla scelta di evitare, nel presentare il mio lavoro, una delle ennesime biografie dello scrittore che, corredate dai nonostante, inevitabilmente finiscono per arricchire, o, meglio appesantire, la maggior parte delle introduzioni ai lavori di o su Borges. Libera dalle imposizioni editoriali che esigono tali forzature, mi sembra più efficace e coerente fornire un'idea generale dello scrittore, sottolineando gli aspetti che mi sembrano presentare più rilevanza in vista dell'analisi che mi troverò ad affrontare; rilevanza che sento di poter negare alla mera cronologia, estranea per lo più a quello che si può ben definire un poeta e narratore circolare, che usava tornare ciclicamente sulle sue tematiche e sulle sue riflessioni con l'apporto di spesso lievissime, ma mai deludenti o insignificanti varianti.

Per il diario dei suoi spostamenti, per gli estremi cronologici[ii] della sua aderenza sempre ripudiata all'ultraismo, che l'autore per decenni ha cercato di far dimenticare, ma che mai è riuscita, non dico a rimanere esclusa, ma nemmeno ad apparire ai margini delle pagine biografiche, o per le cronache delle sue poco coinvolgenti avventure sentimentali, posso rimandare a quasi qualsiasi testo che lo riguardi. Si noterà che nelle edizioni proposte dai curatori più acuti, lo sviluppo di tale imposizione è ridotto ai minimi termini, e che spesso si tratta della riproposizione quasi identica dello stesso elenco di fatti ritenuti salienti.

Se vogliamo comunque partire da un elemento temporale potremmo dire che è con Borges che per la prima volta si ha uno scrittore sudamericano che diventa un punto obbligato di riflessione per l'analisi del sistema letterario del '900; anche se tale informazione diventa una pura curiosità nel momento in cui lo si consideri per l'autore universale e tanto poco nazionalmente inquadrabile qual è, che, come lui stesso ricorda che già gli stoici pensavano, riteneva che il mondo dovesse essere una cosa sola, professando un coerente cosmopolitismo, coerente anche con il suo amore per Buenos Aires, che non gli impediva di amare moltissimi altri luoghi.

---

[i] In *Evaristo Carriego*, 1930. Si vedano anche le importanti riflessioni sulla tematica della biografia nelle ricorrenti analisi di Walt Withman, specialmente in *Otras inquisiciones* e in *Prólogos.*

[ii] Sebbene ad alcuni critici sia sembrato importante indagare i se e i quando di quella che Borges stesso ha definito come un'ingenuità giovanile, la sintesi che di quel periodo ci fornisce Néstor Ibarra mi sembra la più efficace: *Borges cessò di essere ultraista con le prime poesie ultraiste che pubblicò.*

Borges stesso ha raccontato[iii] di avere una memoria molto particolare che tende a dimenticare non solo le date o i nomi dei luoghi geografici, ma l'ordine stesso in cui i fatti si susseguono; ricorda invece, senza il fardello di altri dettagli, moltissimi versi ed innumerevoli citazioni in svariate lingue; della *Divina Commedia* sembra sapesse riportare la maggior parte delle terzine. Erano le parole a rimanergli attaccate, e lui era attaccato a loro; per questo versante della memoria chi l'ha conosciuto l'ha trovato prodigioso e, pensando al racconto di Funes, certamente se ne può scorgere un'inquietudine autobiografica, come, del resto, nella maggioranza delle sue narrazioni, se non in tutte.

Si dice bastasse appunto una parola per fargli innescare una catena di associazioni complementari attinte da quelle sue esperienze culturali disparate e molteplici;[iv] se ne può avere facilmente conferma nella lettura dei suoi saggi che percorrono le strade di divagazioni anche assai distanti, ma sempre legate da solidi ponti di senso. I suoi percorsi spesso finiscono per prendere le sembianze dei suoi amati labirinti, in cui vediamo lui stesso inseguire le ombre di Cervantes, Shakespeare, Eraclito, Dante, Virgilio, Valery e, non moltissimi e sempre ben selezionati, altri. Non fornisce una mappa, ma ci dona l'idea, che è sua, che, pur se forse non ci è dato vederla ed intraprenderla, una via d'uscita esista, anche se questa potrebbe essere la magra consolazione della ripetizione del labirinto o dell'universo della sua Biblioteca di Babele; mai ci salva dall'angoscia, anche se il tragico quotidiano non entra, ragionevolmente, mai nelle sue pagine.

L'idea di un universo frammentario, di cui potremmo essere noi stessi i frammenti, che ha l'ordine in un disegno perduto e la concezione ciclica della storia, del tempo e dell'esistenza sono due dei grandi temi che costantemente si intrecciano con altri di non minore portata,[v] come quello della ricerca delle possibilità estetiche delle differenti filosofie e delle teologie - di queste ultime è importante sottolineare che da Borges erano ritenute un ramo della letteratura fantastica, così che Sciascia l'ha potuto definire un teologo ateo, segno più alto della contraddizione costante in cui viviamo - o quello della relatività delle dimensioni spazio-temporali, idea di relatività che l'ha portato ad arricchire, assieme al suo Menard, l'arte incerta e rudimentale della letteratura, avvalendosi di una nuova tecnica, ovvero quella dell'anacronismo deliberato e delle attribuzioni inventate o erronee, una tecnica che permette di leggere l'*Odissea*, ad esempio, come se fosse posteriore all'*Eneide*, e di vedere un testo anteriore che migliora e corregge quello posteriore. Meccanismo questo che vedremo alla base di quelli che, tra gli *Ensayos* che analizzerò, si possono definire come i più borgesiani, ovvero *El Simurg y el Águila* e *Dante y los visionarios anglosajones*.

Riguardo al fantastico, quello di Borges è stato individuato come un fantastico innanzitutto teologico, che non dà vita a fantasmi, i cui rari mostri che lo abitano giustificano la loro mostruosità con richieste di pietà o di comprensione per la loro disumanizzazione; un fantastico che può presentare un timbro a tratti allucinatorio ma mai sovrannaturale. Si possono alle volte riscontrare in esso i metodi della letteratura poliziesca o *noir*, ma è sempre mantenuta una perfetta lucidità anche nel raccontare avventure irreali o destini altrettanto irreali, intrappolati in ambi-

---

[iii] All'università di Chicago nel 1980; il testo della conferenza si trova in *Conversazioni Americane,* a cura di Willis Barnstone, traduzione italiana di Franco Mogni.

[iv] Lo vedremo nello specifico nella sua riflessione su Purgatorio, I, 13.

[v] Dell'elenco che segue, alcune formule descrittive sono attinte da quelle che ritengo essere le analisi più complete ed essenziali che ho incontrato, di Domenico Porzio, Cesco Vian e Gérard Genot.

guità più logiche che magiche, un fantastico insomma fatto di immaginazione ragionata, che può avvalersi di un catalogo simbolico ben codificato, presentato con una scrittura di classica semplicità raggiunta non senza volontà o sforzo, frutto di una quasi idolatrica esplorazione del mito, delle letterature antiche di varia provenienza e dell'epica.

Ed è proprio nell'epica che Borges vede il punto da cui originariamente scaturì la poesia (e da qui la grande difesa del valore narrativo di alcuna poesia, del valore narrativo che individuerà anche nella *Divina Commedia*), perché tutto accadde per divenire libro.

Una riflessione sistematicamente ricorrente è quella sulla possibilità, su un fondato sospetto, che la stessa creazione sia una libro scritto dallo Spirito, del quale noi siamo le inconsapevoli parole; idea questa mutuata certamente da suoi grandi punti di riferimento, come il già citato Valery, come Emerson, come Léon Bloy e come Carlyle di cui Borges può pienamente condividere l'idea per cui la storia universale è la Scrittura Sacra che decifriamo e scriviamo incertamente e nella quale siamo anche scritti, di cui siamo parte, fatto del quale si può prender coscienza in momenti di irrecuperabili rivelazioni come quello della visione dell'Aleph, che, come analizzeremo in seguito, ha ricevuto una decisiva influenza dalla visione dantesca di Dio, in cui Dante ha potuto vedere il suo stesso volto.

Da qui una venerazione quasi sacrale del libro (non quella di un bibliofilo amante di rare edizioni), ispirata dal fatto che non solo esso è il più stupefacente strumento umano - dal momento che non è un'estensione del corpo, bensì della memoria e dell'immaginazione - ma anche dalla convinzione che *un volume in sé non è un fatto estetico, è un oggetto fisico tra altri, il fatto estetico può verificarsi solo quando esso viene scritto e letto*[vi].

Queste sue idee[vii] portano alla suggestione per cui tutti saremmo i coautori di un unico, forse inesauribile, libro, ed anche a quella sempre proclamata certezza nell'equivalenza tra la scrittura e la lettura, intese come due momenti indistinti ed entrambi indispensabili all'accadimento del fatto estetico letterario.

Una certezza che porta ad insinuare nel lettore le possibilità di nuove misure di valutazione dei testi, di una ritrovata autonomia nell'accostarsi alla lettura, con piacere (perché il libro va letto non alla ricerca della verità, ma, innanzitutto, della meraviglia, in modo da poter assolvere la letteratura da qualsiasi mandato salvifico, e da giustificare la sua possibilità di dubitare costantemente di se stessa).

Ecco che da ciò Domenico Porzio può ben dire, nella sua introduzione all'edizione italiana delle opere complete per Mondadori, che "*Borges è oramai anche un modo di leggere sia i libri della grande tradizione letteraria, sia quelli che ci circondano*".

Gli stessi racconti borgesiani, soprattutto quelli scritti a partire dagli anni '20-'30 - forse unico appiglio cronologico che possiamo condividere, perché segna quello che è stato definito il momento in cui il giovane ed eruditissimo poeta di curiosità mai placabile e di talento ironico ha ceduto il posto all'avventura ininterrotta di uno scrittore che ha iniziato il grande gioco con il tempo, con gli specchi, con i labirinti, con l'infinito e con la indivisa divinità che opera in noi, il

---

[vi] Da una conferenza all'Università di Belgrano, oggi in *Borges oral*, Buenos Aires 1979

[vii] Molti hanno rintracciato in queste riflessioni un possibile emergere di teorie solipsiste, il sospetto è sempre stato aggirato da Borges che intervistato a riguardo ha fornito risposte volutamente vaghe o ambigue.

momento insomma in cui Borges e "l'altro" hanno cominciato la loro contrastante ma inscindibile collaborazione-, presentano questi elementi che tuttavia mai sono approdati a costituire un'estetica, perché, il nostro, un'estetica non l'ha mai posseduta, ritenendo che tale categoria sia più che altro un'inutile astrazione; ciò che possedeva erano invece quelle che lui ha definito delle astuzie insegnategli dal tempo, sempre dichiarate nel suo umile e divertente minimizzare sulla propria opera.

Questi racconti difficilmente sono riassumibili o riportabili perché le loro tematiche sono soltanto proposte. Sembra che siano scritti in modo che possano essere appena riecheggiati nella memoria, che agiscano solo nel momento in cui vengono letti, e, insomma, che le loro pagine accadano per la prima volta ad ogni rilettura. Una letteratura creata per l'oblio e la riscoperta; creata in perfetta coerenza con la sua idea di una lettura che costantemente modifica non solo il libro, ma il passato stesso; basata su schemi che non possono che essere irrimediabilmente provvisori e costantemente reinterpretabili e reinterpretati, che hanno la fragilità delle certezze oniriche.

Il sogno, sia nell'attività creativa che nell'esistenza quotidiana, è un elemento fondante del Borges sia autore che personaggio.[viii] L'elemento onirico, oltre a stimolare i sospetti di solipsismo - sospetti che, come ho già riferito, rimangono sempre tali - secondo i quali non ci sarebbe che uno che sogna, un sognatore che sarebbe ognuno di noi, lega molte delle intuizioni ed analisi letterarie borgesiane. Il sogno, non solo nel sonno, ma anche come realtà, o, meglio, come irrealtà tangibile che pervade pure le veglie, è anche l'elemento in cui possono realizzarsi gli incontri, gli scambi con opere ed uomini del mondo letterario di Borges, mondo letterario che è forse anche l'unico suo mondo. È il momento in cui la morte perde la sua contingenza, lasciando aperta la possibilità ad un'immortalità che non è una speranza di fede, ma un'eventualità, che Borges tende ad escludere, ma che non può fare a meno, a tratti, di temere. Un momento dunque in cui si possono ricongiungere senza forzature i frammenti di un'unità che può esistere perché immaginata.

In questa zona intermedia si può ricongiungere con il suo grande maestro Macedonio Fernández: in *Diálogo sobre un diálogo*, in *El hacedor*, immaginato uno dei loro frequenti incontri, si racconta che, per poter discutere sull'immortalità senza disturbo, venne dai due presa la decisione di uccidersi, ma alla fine non si sa se i dialoganti, che pure lo ignorano, si risolsero all'atto del suicidio.

Oltre alla rilevante influenza dell'intellettuale spagnolo Rafael Cansinos Assens, l'incontro fondamentale per la sua formazione è quello appunto con il già amico del padre Macedonio. Per Borges, Cansinos era la somma del tempo, Macedonio - che riuscì in breve a lenire le nostalgie di Borges per le biblioteche e gli incontri europei, una volta tornato in Argentina - la giovane eternità; entrambi colonne fondanti del suo pensiero e del suo modo di intendere la letteratura, oltre che grandi amici. Per Jorge Luis l'amicizia è sempre stata un sentimento insostituibile e sacro, nella vita e nella letteratura che delle grandi amicizie ha fatto materia artistica di grande rilievo;

[viii] Il sogno per Borges è anche il momento in cui può vedere. Cieco nel mondo della veglia, è capace di una incredibile minuzia visiva nell'atto onirico. I suoi sogni sono sempre caratterizzati da una nitidezza che ricorda quella descritta da Dante in Paradiso XXXI, che inevitabilmente colpirà il Borges che la potrà comprendere e condividere.

vedremo come tra le amicizie letterarie quella di Dante con Virgilio abbia profondamente colpito l'argentino. L'influenza di Macedonio è sempre stata proclamata, non senza un certo orgoglio, da Borges, che non ha avuto pudore nel raccontare che da giovane ambiva ad *essere* Macedonio Fernández, tanto che alcuni sono arrivati a definire il maestro come l'uomo che ha inventato Borges; per quanto evidentemente eccessiva, la definizione sarebbe piaciuta al nostro.

È incontestabile che alcune caratteristiche del maestro - di quell'uomo che per Borges era come un Adamo che se ne stava a pensare, risolvendo nel Paradiso i problemi fondamentali - si sono riversate, con le variazioni del caso, nel discepolo, o, meglio, nel giovane amico che, decenni dopo, anche dopo aver conosciuto i maggiori intellettuali internazionali, può esser sicuro di non essersi mai lasciato impressionare allo stesso modo da nessun altra personalità.

Grande intellettuale dal tono interrogativo, di modesta consultazione, che non pontificava mai, che mai si abbandonava ad affermazioni magistrali, mostrava sempre una perplessità piena di cautela. Non era uno scrittore, ma un pensatore, lo scrivere non era un'occupazione degna di lui. Quando abbandonava una delle stanze in cui abitava, non portava mai con sé le sue pagine e quando qualcuno si preoccupava perché, in tal modo, le idee che quei fogli contenevano sarebbero andate perdute, "*rispondeva che supporre che possiamo perdere qualcosa è un atto di superbia, poiché la mente umana è così povera da essere condannata a trovare, perdere e riscoprire sempre le stesse cose*".[ix]

Quando scriveva, né le approvazioni, né le confutazioni degli altri lo interessavano, il meccanismo della fama lo interessava, ma non il raggiungimento di essa. Borges cercò di intraprendere con lui la redazione di un romanzo,[x] ma il progetto si fermò dopo pochi capitoli, allo stesso modo delle assurde avventure politiche che Macedonio progettava, perché *a lui piaceva parlare delle cose, non farle.* Sembra che avesse paura della morte, una paura che cercò di superare negando l'io, in modo che non ci potesse essere un io che moriva. L'essenza onirica dell'essere era uno dei suoi temi preferiti. Molto di quanto stiamo dicendo di Macedonio, potrebbe esser ricondotto a Borges, che prima di conoscerlo era un lettore credulone; interessantissimo per noi un aneddoto che esplica chiaramente l'insegnamento del maestro sul modo di approcciarsi ai testi:

> *"[...] quando io osai riferirgli che un cinese aveva sognato di essere una farfalla*[xi] *e, una volta risvegliatosi, non sapeva se era un uomo che aveva sognato di essere una farfalla oppure una farfalla che sognava di essere ora un uomo, Macedonio non si riconobbe in quell'antico specchio e si limitò a domandarmi la data del testo che citavo. Gli parlai del quinto secolo prima dell'Era cristiana, ed egli osservò rispondendomi che da quell'epoca lontana la lingua cinese era talmente cambiata che fra tutte le parole del racconto soltanto la parola farfalla conservava probabilmente un significato sicuro".*[xii]

[ix] J. L. Borges, *Macedonio Fernández*, in *Prólogos* 1975. Traduzione di Cesco Vian.

[x] Borges, e ciò va ulteriormente a sottolineare la relatività che per lui ha avuto il concetto di paternità dell'opera, ha spesso lavorato in collaborazione: A. Bioy Casares è l'autore che lo ha affiancato più spesso, sia per opere originali che per antologie tematiche. Numerosi sono anche i progetti intrapresi con alcune delle sue studentesse. Si veda: *Obras completas en colaboración,* Emercè, Buenos Aires 1979.

[xi] Dal sogno di Chuang Tzu in Herbert Allen Giles, *Chuan Tzu*, 1889; spesso citato e riportato da Borges.

[xii] J. L. Borges, *Macedonio Fernández*, cit.

Anche i gusti di Macedonio erano fortemente personali e connotati, non hanno tuttavia mancato di esser condivisi da Borges: per il maestro, ad esempio, Góngora era da ritenersi una calamità, vedremo l'opinione di Borges sulle *Soledades* nell'analisi del saggio che accosta il verso tredicesimo del primo canto del Purgatorio dantesco, con altri che ne presentano tematiche ed immagini affini.

Forse sembrerà ampia questa parentesi su Macedonio, ma la ritengo necessaria nell'ottica di voler considerare un certo tipo di mediazioni intellettuali come filtro e modo di approccio ai testi: così come Borges cambia il nostro modo di sentire alcune opere, Macedonio, assieme ai maestri letterari - alcuni dei quali ho già citato ed altri che approfondirò nel capitolo successivo - ai quali rimarrà sempre fedele, ha cambiato il suo.

All'interno dunque di questo ricco, ma, ripeto, ben scelto e non sterminato, catalogo delle figure di riferimento di Borges, pochi sono gli autori, siano essi classici o moderni, che possono vantare di aver lasciato un segno tanto profondo come Dante. La *Divina Commedia* ha una presenza quasi ossessiva in quella particolare memoria costruita di versi dell'autore argentino. In moltissime occasioni si trova a ripercorrerne le immagini, le terzine; in scritti autobiografici, in importanti conferenze, in saggi, articoli, ed anche in racconti e poesie. Joaquín Arce, nella presentazione della prima edizione degli *Ensayos dantescos*, ha definito a ragione questa reiterazione come *una costanza martellante nel ricordo*, senza doversi riferire alle allusioni occulte, alle reminiscenze sottintese che possono essere indagate nell'opera borgesiana, ma semplicemente guardando alle menzioni esplicite, confessate e alle volte deliberatamente ostentate.

Di un ciclo di sette conferenze, inerenti a temi differenti, tenutesi al teatro Coliseo di Buenos Aires nel 1977, i cui testi sono oggi raccolti sotto il titolo di *Siete noches*, la prima fu interamente dedicata al poema dantesco. In essa vediamo molte delle idee che ci saranno fondamentali per la nostra analisi. È qui che Borges racconta il suo primo incontro con la *Commedia*, che a lui piace ricordare come casuale, aggiungendo che il caso non esiste e che ciò che così chiamiamo è solo la nostra ignoranza della complessa meccanica della casualità. Ci racconta, con un "*tutto ebbe inizio*", di quando era impiegato in una piccola biblioteca che dista molte fermate di tram dal quartiere dove abitava, lì incontrò i tre volumi, che lo accompagnarono in quei lunghi e quieti spostamenti, di piccolo formato, con la traduzione inglese a fronte; può anche così riferire del suo rapporto col testo originale, sentito via via sempre più necessario, che l'ha portato, con l'espressione mutuata da Cervantes, ad avvalersi di due soldi di lingua toscana per abbandonare la traduzione e cogliere ciò che va al di là del significato del verso, ovvero le intonazioni e gli accenti intraducibili.[xiii]

Borges dice di aver letto la *Commedia* lasciandosi trasportare, come ha fatto con molti altri libri meno famosi, perseguendo come fine l'emozione estetica, e non per una sorta di obbligo intellettuale. Si pensi alle riflessioni sulle letture dei classici in *Otras inquisiciones,* secondo le quali, classici vanno definiti quei libri che non per forza hanno particolari meriti, ma che le generazioni degli uomini, spinti da diverse ragioni, leggono con previo fervore e misteriosa lealtà, e non con,

---

[xiii] Ciò non significa che Borges abbia disprezzato tutte le traduzioni; vedremo infatti che quella inglese del Longfellow gli sarà sempre cara, mentre invece non potrà accettare quelle in spagnolo, lingua troppo vicina all'italiana per poterne trarre delle versioni efficaci.

anche se oggi imposizioni esterne spesso deteriorano le nostre letture fino a questo punto, reverenziale timore; è quasi superfluo dire che nel brevissimo elenco di esempi spicchi quello della *Commedia*.

Per precisione, senza dover per forza contraddire le precedenti dichiarazioni, c'è da dire che troviamo Dante citato in testi anche anteriori al 1938, anno a cui sembra risalire questo primo accostamento al testo.[xiv] L'incontro con la letteratura italiana è dunque piuttosto tardo, e rimarrà sempre limitato: leggerà Ariosto, Tasso, Marino e Croce.

Secondo uno studio molto approfondito a riguardo di Roberto Paoli,[xv] nell'opera borgesiana sono riscontrabili anche tracce di Marco Polo, Brunetto Latini, Leonardo, Cesare Cantù, Giordano Bruno, Galileo, Vico, Papini e San Francesco; Domenico Porzio, col ricordo delle sue conversazioni dirette con l'autore, può smentire Paoli, che sostiene che la presenza di Leopardi dovrebbe rimanere esclusa dal suo catalogo.

Alla prima lettura della *Commedia* ne sono seguite altre, che hanno permesso di gustarne diversi commenti, ad alcuni dei quali Borges si è legato particolarmente: Momigliano, Grabher e Steiner[xvi] i prediletti, e fatti propri anche altri tra gli antichi, i non italiani ed alcuni ritenuti marginali, che sviluppano diversi aspetti di quello che Borges sente come un libro molteplice, tanto da accostarvi l'idea di Scoto Eriugena riguardo le Sacre Scritture, ovvero quella di un testo che racchiude infiniti significati e può essere paragonato al piumaggio cangiante del pavone; si veda anche il prologo ai *Nueve ensayos*, parte rilevante e non accessoria dell'opera,[xvii] in cui il poema è assimilato ad un'illustrazione antica, magica, un microcosmo che contiene tutto ciò che è, che fu e che sarà.[xviii] Del resto l'idea di un testo suscettibile appunto di molteplici letture è caratteristica del Medioevo, e Dante naturalmente ne ha avuto sempre piena coscienza. Borges aggiunge a questa pluralità interpretativa un ruolo che va al di là delle teorizzazioni dell'epoca.[xix] Il Medioevo, in un colloquio con María Esther Vázquez, a Borges è sembrato un'epoca migliore della nostra perché in essa circolavano pochi libri che venivano letti e riletti;[xx] esenti dalla maledizione della stampa, si poteva esser sicuri che la pratica ne valesse la pena, perché valeva la pena lo sforzo di

---

[xiv] Borges, in alcune interviste e conversazioni, interrogato su qualche opera da lui citata, ha alle volte candidamente confessato di non averla letta. Vedremo come egli mostri una nostalgia, nel saggio che ruota attorno alla figura di Beda, delle epoche in cui gli uomini si fidavano degli uomini e, dunque, della validità di citazioni letterarie anche solo riportate.

[xv] R. Paoli, *La presenza della cultura italiana nell'opera di J. L. B.* in "L'albero", 61-62, 1979.

[xvi] Certamente conosciuti i commenti di Vitali, Pietrobono (che spesso citerà), gli studi di Croce, di Papini e di De Sanctis e quelli di Spoerri, Ruegg e Ozanam, i commentari antichi di Francesco da Buti, Jacopo di Dante, Boccacccio e dell'Anonimo Fiorentino.

[xvii] Sembra evidente che il numero dei saggi non sia casuale, ma sia un riferimento al tre ed al nove, numeri sui quali si basa la struttura della *Commedia*. E così come nel Paradiso i nove cieli si coronano di un decimo, l'Empireo, i nove saggi hanno anch'essi il coronamento del prologo che porta alla risoluzione sul dieci, numero ugualmente rilevante nell'ottica dantesca.

[xviii] Vedremo che la *Commedia* intesa come magica illustrazione di vastità universale sarà la base per lo splendido racconto *El Aleph*, ricchissimo di suggestioni dantesche.

[xix] Vedremo Borges inserire nelle sue riflessioni un'importante accenno all'epistola a Cangrande.

[xx] Per Borges la rilettura vale ancor più della lettura, salvo che, per rileggere, c'è bisogno di aver letto.

ricopiare determinati testi; vedremo, nell'analizzare la presenza del venerabile Beda nel decimo canto del Paradiso, che questo concetto sarà ribadito.

Le prime letture dantesche sono dunque cronologicamente ben rintracciabili, la storia di quel commercio personale con la *Commedia*, come lo stesso Borges l'ha definito, non trova invece una fine: costantemente il poeta ha riletto e si è fatto rileggere i versi tanto amati, nonostante ne conoscesse la gran parte a memoria, così che Cesco Vian ha potuto definire a ragione i nove saggi, pubblicati dall'argentino a più di ottant'anni, il più degno testamento di un poeta senza pari.

Non sbaglia nemmeno Giorgio Petrocchi, nella sua introduzione ai saggi borgesiani, nell'edizione italiana per Franco Maria Ricci, a vedere un costante dialogo con Dante, a dire che l'identificarsi con le passioni e le metafore di Dante ha portato Borges a convivere con lui, a scrivere per Dante, oltre che su Dante.

In questo rapporto, il Dante di Borges è sì un poeta dalle allusioni simboliche, ma anche dai sentimenti istintivi. Da ciò emergeranno con forza quelle che sono le visioni più innovative, gli apporti più personali ed originali, che porteranno a leggere, a farci leggere, il trentunesimo canto del Paradiso sotto una luce completamente nuova, o il nobile castello in una chiave quasi opposta a quella solitamente riportata dai maggiori critici.

Questa originalità interpretativa ha fatto escludere Borges da quella critica che potremmo definire ufficiale, e considerare i suoi saggi più come una parte della sua opera in prosa che un apporto nuovo agli studi sul poema. Su questo scarto hanno senza dubbio pesato giudizi, certamente corretti nel loro contesto, come quello di Octavio Paz secondo cui i saggi di Borges *si leggono come racconti, i suoi racconti sono poemi e i suoi poemi ci fanno pensare come se fossero dei saggi*; o come un altro, ancora di Domenico Porzio, per cui non ci sarebbe titolo in prosa che Borges non possa suggerire di leggere, nonostante la forma tipografica, come un libro di versi; si vedano gli stessi titoli degli *Ensayos*, che portano in sé una indubbia sfumatura poetica: *El verdugo piadoso, El encuentro en un sueño, La última sonrisa de Beatriz*, i più significativi.

Questa modalità di approccio però non esclude a priori la possibilità di un'analisi pienamente consapevole della complessità del poema dantesco, di uno studio vero e proprio, basato su una conoscenza profonda del testo. L'importanza, non debitamente sottolineata, che hanno gli studi borgesiani va individuata proprio nella proposta di un nuovo modo di fare critica, intesa come un atto creativo, che faccia appunto del lettore un creatore. Borges ci invita a superare preliminarmente le difficoltà che sembra presentare il poema, dettate dal fardello con cui secoli di letture, anche sbagliate, l'hanno appesantito:

> *"[...] Nessuno ha il diritto di privarsi della gioia della* Commedia, *della gioia di leggerla in modo ingenuo. Dopo verranno i commenti, il desiderio di conoscere il significato di ogni singola allusione mitologica, di vedere come Dante abbia ripreso un grande verso di Virgilio e l'abbia forse migliorato traducendolo. Ma all'inizio dobbiamo leggere il poema di Dante con la fede di un bambino, abbandonarci ad esso; ed esso ci accompagnerà per tutta la vita".*

Questo il consiglio, tratto dalla conferenza del 1977, per un modo di accostarsi al poema, forse non tanto nuovo quanto autentico; consiglio che purtroppo dovrà trasformarsi in una sorta di utopia: nell'importante prologo ai saggi, pubblicati cinque anni dopo, Borges ridimensiona le sue entusiastiche parole sostenendo che la possibilità di leggere il testo con totale innocenza ci è ne-

gata, ciò però non significa che i suoi sinceri tentativi non abbiano prodotto quelle riflessioni in cui leggiamo, se non proprio innocenza, tanta lealtà e freschezza.

Se Borges rimane così escluso dalla cerchia dei dantisti di professione, l'apporto più importante che, assai meglio di questi ultimi, ci può fornire è quello sulla relazione tra l'opera ed il suo momento originario, di genesi poetica. Da scrittore e poeta, il nostro è capace di individuare e cogliere le ragioni personali che possono aver innescato in Dante i meccanismi della creazione estetica; Borges non è stato attratto dall'idea di chiacchierare direttamente con Dante, lo immaginava troppo severo per intrattenere una reale conversazione piacevole, ma, nello scambio scritto, sembra alle volte emergere la volontà di comunicare approvazione e comprensione in un rapporto di rispetto e quasi di sincera, anche se alle volte leggermente distaccata, amicizia.

In questa cercata e raggiunta vicinanza artistica riescono ad essere spiegati alcuni momenti della *Commedia* che hanno dato vita a quelle congetture che hanno troppo spesso dimenticato che l'arte è un mondo nel quale entrano in gioco meccanismi differenti da quelli del tempo reale e della storia, meccanismi che non escludono l'ambiguità, che si avvicinano all'universo della speranza o del sogno.

A partire da questa condivisa consapevolezza, Borges può cogliere alcune delle ragioni intime, più di Dante scrittore che di Dante personaggio o degli altri personaggi, che hanno portato ad ammantare di una nuova malinconia, che non è più soltanto quella della privazione della vista di Dio, il nobile castello del quarto canto dell'Inferno, ad esaltare il paradosso insolubile attorno alla figura di Francesca, scegliendo tra le possibili soluzioni quella che non lo vuole risolvere, ad assimilare la figura di Dante a quella di Ulisse in un modo diverso da quello tradizionale che accosta i loro viaggi, a suggerirci l'idea che Dante non sapesse di Ugolino più di quanto dicano quelle sue terzine che costruiscono il personaggio con i mattoni dell'incertezza che era dell'autore, a sentire, nel punto più alto del Paradiso, il dolore profondo per un amore frustrato, laddove la critica ha sempre individuato un momento di crescita o un completo e soddisfatto punto d'arrivo.

Questa volontà di guardare al testo da lettore - un lettore dalla cultura, come abbiamo visto, multiforme-, unita alla conoscenza diretta della pratica della scrittura, che per qualsiasi autore nasce anche dai propri retaggi intellettuali, ha permesso quegli accostamenti che non possono più sembrare arbitrari una volta inteso questo complesso, ma al tempo stesso chiaro, meccanismo di formazione artistica. Una formazione costante che riguarda al tempo stesso, scrittore, lettore ed opera, che lascia al poema la continua possibilità di essere arricchito da chi lo legge - che ne è arricchito a sua volta-, che fa della rilettura una pratica creativa circolare e dello studio del testo un'esplorazione di queste tappe d'arricchimento che hanno filtrato quell'opera che, già all'origine, per Borges è il meglio di tutte le letterature, scritta da quel Dante che ha ragione sempre, che non tradisce mai.[xxi] Dante che Borges, anche quando parrà allontanarsene per intraprendere deviazioni più o meno tortuose, non tradirà mai, da cui tornerà sempre con l'umiltà del

[xxi] Concetti espressi, o, meglio, ribaditi, in una conferenza all'Università dell'Indiana dell'aprile del 1980, in: Willis Barnstone, *Borges at eighty*, Università dell'Indiana, 1982, trad. it di Franco Mogni in *Conversazioni americane*, Editori Riuniti, 1984.

discepolo, la fedeltà dell'amico ed una maturità letteraria, donata dai secoli, che non separa i due poeti, ma li abbraccia.

Tessere del domino, che non ha fine, da Dante a Borges: Blake e Schopenauer

I *Nueve ensayos dantescos*, tra le ultimissime opere pubblicate in vita dall'autore, apparvero a Madrid nel mese di maggio del 1982, nelle "Selecciones Austral" di Espasa Calpe, corredati di dodici illustrazioni della *Commedia* di William Blake. Per quanto sappiamo che Borges non fosse particolarmente soddisfatto di come era stata curata l'edizione, e per quanto non si sappia se la proposta di accompagnare il testo con gli acquerelli di Blake fosse dell'autore, non mi sembra sia stata ancora sottolineata l'importanza della scelta - indifferentemente da chi sia stata suggerita - di tale corredo visivo, se non con la nota di Gert Shiff a fine volume dell'edizione italiana per Franco Maria Ricci - edizione che ripropone le immagini-, interessante breve spunto per chi voglia in poche pagine farsi un'idea del rapporto tra Blake e Dante, ma comunque slegato dall'opera di Borges. Si liquida, negli altri riferimenti, la questione con un "Blake, artista amato da Borges". Credo invece che la relazione tra l'artista inglese e il poeta argentino sia molto importante per arricchire l'analisi della relazione tra quest'ultimo e l'autore della *Commedia*.

Nella lezione, tenuta all'università di Belgrano il 24 maggio 1978, che rientra in *Borges, Oral* 1979, sotto il titolo *Il libro*, l'argentino osserva che i libri sono carichi di passato:

> *"Ogni volta che leggiamo un libro, il libro è mutato, la connotazione delle parole è diversa [...] Amleto non era esattamente l'Amleto che Shakespeare concepì agli inizi del secolo XVII, Amleto è l'Amleto di Coleridge, di Goethe e di Bradley. Amleto è stato fatto rinascere. [...] Se leggiamo un libro antico è come se leggessimo tutto il tempo che è trascorso tra il giorno in cui è stato scritto fino a noi".*

Il discorso è mutuabile anche per l'idea che Borges aveva della *Commedia*, già che un analogo modo di approcciarsi al testo era stato accennato anche l'anno precedente nella conferenza sul poema al teatro Coliseo di Buenos Aires:[xxii]

> *"La Commedia [...] che durerà oltre la nostra vita, ben oltre le nostre veglie e sarà resa più ricca da ogni generazione di lettori".*

Blake è sicuramente una delle tappe attraverso le quali Dante è arrivato a Borges, o Borges è arrivato a Dante. Mi sembra un curioso gioco del caso,[xxiii] degno dell'autore che stiamo analizzando, che l'inglese abbia cominciato, nel 1824, a lavorare sul poema quando non ne esisteva ancora una traduzione integrale nella sua lingua (probabilmente fu Fuseli, con le sue immagini, ad

---

[xxii] In Appendice all'edizione dei *Nove saggi danteschi*, a cura di Tommaso Scarano, Adelphi, Milano 2001.

[xxiii] Anche se per Borges, in una riflessione durante la sua conferenza già citata sulla *Divina commedia* al Coliseo di Buenos Aires ci dice che "*non esiste il caso, ciò che chiamiamo caso è la nostra ignoranza della complessa meccanica della causalità*".

iniziarlo a Dante), mentre Borges si ritrovò a leggere la *Commedia* dapprima in lingua inglese, come ha spesso dichiarato. L'argentino, giunto al paradiso terrestre s'è accorto di non aver più bisogno di traduzioni, l'inglese, all'età di sessantasette anni aveva intrapreso lo studio dell'italiano per poter entrare nell'opera, in un'opera che non condivideva per molti aspetti, ma per la quale ha lavorato, si dice, fino sul letto di morte, lasciando il lavoro d'illustrazione (e di reinterpretazione) incompiuto, nel 1827.

Sembra qualcosa di paradossale che Blake, che per quarant'anni aveva elaborato il mito sulla caduta e redenzione dell'uomo, abbia passato gli ultimi tre anni della sua vita ad illustrare il poema di uno scrittore che ha affrontato il tema del destino spirituale dell'uomo in un modo completamente incompatibile con le sue convinzioni. C'è un abisso tra la concezione dantesca e la fede di Blake che scrisse - evidentemente consapevole della discrepanza - sul foglio sul quale aveva tracciato la topografia dell'inferno dantesco:

> *"Qualsiasi libro sia per la punizione dei peccati e qualsiasi libro sia contro il perdono dei peccati non è del Padre, ma di Satana l'accusatore e Padre dell'inferno".*[xxiv]

Per Shiff, e per noi, è chiaro che egli considerasse l'*Inferno* proprio quel genere di libro. Non mi voglio addentrare, in questa sede, nelle teorie di Blake, ma quello che mi importa evidenziare è l'incompatibilità d'opinione, di fede, contemporanea alla stima per il poeta. Mi sembra di vedere lo stesso affascinante scarto, dichiarato in maniera esplicita nel giudizio di Borges.

Borges che a tratti mi è sembrato di vedere tanto vicino a Blake, non tanto per la - forse troppo scontata da proporre - suggestione della tigre, quanto per l'ammirazione nei confronti Swedenborg, per il loro modo di vedere l'opera di Milton - che giudicava eccessiva la centralità di Satana e che rimproverava molte mistificazioni nei suoi poemi dettate da un'eccessiva retorica; una visione che ha sempre teso ad allontanare piuttosto che ad assimilare, come spesso è accaduto, i due poemi sull'aldilà - e, soprattutto, per un dialogo nel racconto *La Rosa de Paracelso* (in *Tre racconti* 1977, è il racconto che precede *Tigri Azzurre* in cui Blake è direttamente citato):

> *"«Non siamo nel Paradiso» disse ostinato il giovane; «qui, sotto la luna, tutto è mortale»*
> *Paracelso si era alzato in piedi.*
> *«E in quale altro luogo siamo? Credi che la divinità possa creare un luogo che non è il Paradiso? Credi che la Caduta sia qualcosa di diverso dal non sapere che siamo in Paradiso?»"*

Ma vediamo l'opinione di Borges sulla *Commedia*:

> *"Se dovessi scegliere una sola opera come il meglio di tutta la letteratura, credo che sceglierei la* Divina Commedia *di Dante. Tuttavia non sono cattolico. Non riesco a credere nella teologia. Non riesco a*

[xxiv] Albert S. Roe, *Blake's illustrations to the Divine Comedy*, Princeton University Press 1953. Testo cui rimando, su suggerimento di Shiff, per qualsiasi approfondimento sul rapporto tra il mito di Blake e le sue tavole per la *Commedia.*

credere nell'idea della punizione o della ricompensa. Queste cose mi sono estranee. Ma il poema in sé è perfetto".[xxv]

O con altre parole:

"Credo che essa sia l'apice della letteratura e delle letterature. Il che non implica che io ne condivida la teologia o le mitologie".[xxvi]

Borges dedica buona parte dei suoi ultimi impegni intellettuali a Dante, così come Blake che deve esser stato soggiogato dal fascino della visione poetica di Dante, e che deve, sempre secondo Shiff, aver riconosciuto in lui se non uno spirito affine, nondimeno un artista affine.

I due eredi non possono credere nella teologia dantesca, ma possono, se mi è permesso forzare i termini, avere fede nella sua poesia.

Borges non esclude la teologia a priori, ci confessa che:

"Un tempo m'interessò la teologia ma da tale fantastica disciplina (e dalla fede cristiana) mi sviò per sempre Schopenhauer, con ragioni dirette, Shakespeare e Brahms, con l'infinita varietà del loro mondo. (da Deutsches Requiem, *in* El Aleph*).* [xxvii]

Nello stesso racconto è citato direttamente il *Parerga und Paralipomena* del filosofo preferito dall'autore argentino. Grazie al suggerimento, possiamo subito individuare l'accostamento tra i giudizi appena illustrati e quello di Schopenhauer sulla *Commedia*:

"Confesso sinceramente che la grande fama della Divina commedia *mi sembra esagerata. In gran parte, senza dubbio, essa è dovuta all'eccezionale assurdità dell'idea fondamentale, a causa della quale nell'Inferno ci viene subito presentato, con crudezza, il lato più rivoltante della mitologia cristiana [...] Tuttavia sono estremamente ammirevoli la concisione e l'energia dell'espressione che spesso giunge alla laconicità, e ancora più la forza impareggiabile della fantasia di Dante. Grazie ad essa egli conferisce alla descrizione di cose impossibili una verità evidente, che è perciò affine a quella del sogno; infatti, dato che non poteva avere esperienza di queste cose, sembra che le avesse dovute sognare, perché potessero essere ritratte in modo così vivo, preciso e perspicuo.*[xxviii]

[xxv] Intervista all'Università dell'Indiana del 1976, in *Conversazioni americane*, cit.

[xxvi] In Appendice all'edizione citata dei *Nove saggi danteschi*.

[xxvii] Le parole sono del personaggio Otto Dietrich zur Linde, ma sappiamo che Borges non ha mai nascosto che i suoi personaggi in realtà sono sempre proiezioni di se stesso. Nell'aprile del 1980 ha dichiarato, in una lezione all'università dell'Indiana: "*Il fatto è che non sono capace di creare personaggi. Scrivo sempre su me stesso, in situazioni impossibili. Da quanto ne so, non ho mai creato un personaggio solo. Credo di essere l'unico personaggio delle mie storie, e mi travesto da gaucho, da teppista, e così via, ma in realtà sono sempre io. Io in epoche o situazioni immaginarie. Non ho mai creato personaggi*". (In *Conversazioni Americane*, cit.).

[xxviii] Arthur Schopenhauer, *Parerga e Paralipomena*, Adelphi 1998.

In questo sottolineare l'affinità con l'elemento onirico, nell'apprezzare la chiarezza, l'evidenza, e, pensando a Calvino, direi l'esattezza dei dettagli immaginati (*L'arte vuole sempre irrealtà visibili,*[xxix] ci insegna Borges, che sembra averlo appreso da qui), ecco che vediamo in Schopenhauer una tappa imprescindibile del percorso tra Dante e Borges.

Apro una piccola parentesi, per mostrare come questo processo possa essere portato avanti: Calvino inserisce, nelle sue *Lezioni americane*, Borges come uno degli scrittori che meglio rappresentano la qualità dell'esattezza (e lo eleggerà a rappresentante anche di Rapidità e Molteplicità), scrittori che potrebbero far proprio l'emblema del cristallo. Vorrei far osservare che lo scrittore argentino, nel suo stilare un campionario delle immagini più autentiche della *Commedia*, è colpito dal fatto che a Dante non basti dire che nel fondo dell'universo l'acqua si è ghiacciata; ma aggiunga che sembra vetro (*Inferno*, XXXII, 64).[xxx]

Ma, tornando alle influenze di Schopenhauer su Borges, c'è da dire che dal meccanismo di parziale assimilazione e rifiuto di un'aderenza stretta, non va escluso nemmeno il legame, sebbene profondo, tra l'argentino e il filosofo:

> *"Ho letto molto di teologia protestante, di buddismo e di Spinoza. Ma non sono religioso, né buddista, né spinoziano. Ho utilizzato Berkeley e Schopenhauer per le loro possibilità letterarie, non perché credessi alle loro dottrine".*[xxxi]

Come l'influenza di Dante non è religiosa, quella di Schopenhauer non è sistematica, sono entrambe letterarie, Domenico Porzio, curatore dell'edizione italiana delle opere complete, parla di un "*domino ideologico la cui figura terminale è un autoritratto intellettuale, un profilo che non deve permettere di scambiare le sue (di Borges) letture con le sue idee*".[xxxii]

Io aggiungerei, per il caso che più direttamente ci riguarda, un domino di suggestioni artistiche e letterarie la cui figura terminale è un nuovo, straordinario modo, di leggere e quindi di arricchire, il poema dantesco.

Uncanniness ed amore frustrato nel nobile castello del canto IV

A testimoniare il fatto che Dante sia costantemente dentro Borges, in un continuo dialogo non scritto, ma sempre meditato in sintonia con le altre numerose reminiscenze letterarie, troviamo, nel primo dei saggi dedicati alla *Divina Commedia*, il racconto di un ricordo improvviso, sorto bruscamente sul marciapiede di Calle de Constitución durante una delle spesso citate passeggiate serali bonaerensi dell'autore. Borges ci racconta che d'improvviso gli è venuto alla mente quello che gli è sembrato un perfetto caso di *Uncanniness*, parola inglese intraducibile che si rife-

---

[xxix] In *Metamorfosi della tartaruga*, in *Altre inquisizioni*.

[xxx] Si confronti: Italo Calvino, *Lezioni americane, sei proposte per il nuovo millennio,* 1988.

[xxxi] in Domenico Porzio, *Introduzione* a: Borges, *Tutte le opere,* vol. 1, Mondadori, Milano 1984, p. LXXXV.

[xxxii] *ibidem.*

risce ad una sensazione di vago orrore, vago e pacato orrore. Ricorda altresì di essersi già imbattuto nella riflessione terminologica e cita il suo saggio del 1943 sul *Vathek* di Beckford inserito nella raccolta *Otras inquisiciones*. In quelle pagine s'era prodigato in esempi, a lui eternamente cari, legati alle paure che si possono solo vagamente descrivere con le altrettanto vaghe definizioni di *Uncanny, Eerie* e *Weird*. Sono citati Stevenson, perseguitato nei sogni da un'abominevole sfumatura del colore bruno, Melville - che unirà poi all'episodio di Ulisse - e l'insopportabile bianchezza della balena, Poe e la terribile nave che cresce col marinaio, Chesterton e le sue malvagie architetture orientali, ed è esposta la tesi, nel saggio del '43, per cui l'inferno di Beckford sarebbe il primo luogo della letteratura a cui si può dare quell'epiteto di orrore soprannaturale definito *Uncanny*, dichiarando che, per quanto in quel momento ricordi, non sia applicabile a nessun testo anteriore.

Quasi quarant'anni più tardi, ci rende partecipi del suo ricordo tardivo, confermato da una delle sue costanti riletture del testo dantesco, dichiarando che l'orrore tranquillo e silenzioso si trova già nel nobile castello del canto IV. Dell'inferno di Bekford aveva detto essere il primo realmente atroce della letteratura (non della mistica, pensando a Swedenborg e al suo inferno elettivo)[xxxiii] perché esso stesso è un luogo atroce a differenza del *dolente regno* della Commedia in cui invece avvengono fatti atroci; nel nobile castello non avviene nulla di atroce (e Borges se ne accorge e ce lo riferisce in una conferenza sul tema dell'incubo del 1977, raccolta poi in *Siete noches* del 1980), non sembra dunque un luogo troppo lontano dall'infinito palazzo del Vathek,[xxxiv] il Castello del Fuoco Sotterraneo, e i movimenti dei suoi abitanti che "*parlavan rado, con voci soavi*"[xxxv] non sembrano così dissimili da quelli della moltitudine di persone, silenziose e pallide, che errano tra i corridoi di Beckford senza guardarsi. Ecco che laddove manca l'orrore di una pena vera e propria, la mancanza di speme ci rende il concetto di *Uncanniness*.

Una volta letto Borges, dimentichiamo che quel luogo ci era stato presentato come il più sereno dell'inferno; quel che nel nostro ricordo (o pregiudizio) era un luogo di quiete, prende un nuovo significato.

È il silenzio che aggrava l'orrore e conviene alla scena, ed è il lungo silenzio che Dante vede in Virgilio, nel primo canto, una delle prime suggestioni che Borges vuole sottolineare, perché legata ad una tematica a lui cara. Dante sa che la lupa che gli sbarra il cammino fa sì che molti vivano tristi e sa che Virgilio ha mantenuto un lungo silenzio. La critica si è prodigata nell'interrogarsi sulla possibilità di tali conoscenze. Borges accenna soltanto al problema, se di problema si può parlare: ci riferisce che per Momigliano il fatto è giustificato da ragioni poetiche al di là di quelle logiche, ma si trova certamente più vicino all'idea, suggeritagli da Guido Vitali, per cui tali informazioni sarebbero dettate da una conoscenza di tipo onirico: Dante lo sa come sappiamo le

---

[xxxiii] Emanuel Swedenborg, *De Coelo et Inferno,* 1758. Il Vathek è del 1782.

[xxxiv] Interessante osservare che, nell'avanzare l'analisi dell'inferno di Beckford, Borges aggiunga ai testi che potrebbero aver influenzato il *Vathek*, l'*Adone* di Marino per le descrizioni degli intricati giardini che sembrano ricordare i palazzi dedicati ai cinque sensi all'inizio del testo dell'autore inglese. Marino è per Borges un importante autore tra i pochi cui si è legato nella letteratura italiana. In *Una rosa amarilla* (in *El Hacedor* 1960, raccolta ricca di suggestioni dantesche) lega in poche bellissime righe l'ispirazione poetica di Marino, Dante e Omero.

[xxxv] *Inf.* IV, 110

cose nei sogni,[xxxvi] Borges passa oltre la questione, ma mantiene l'idea che, all'inizio, la *Commedia* sia il sogno di Dante (alla fine ci dice essere molte cose, forse tutte le cose), e sottolinea il persistere dell'atmosfera onirica in tutta la scena del nobile castello: definisce di un verde misterioso il tappeto erboso nella corte del castello e vede nel contrasto tra gli ospiti classici e l'architettura medievale del castello il persistere dell'ambientazione tipica del sogno, discostandosi così dalle spiegazioni tradizionali che vedono nella discrepanza una caratteristica dell'arte medievale; in una conferenza all'università dell'Indiana nel 1976, nel dichiarare la perfezione del poema, sostiene non ci sia alcun bisogno di considerarlo nel contesto medievale.

Se c'è una discrepanza che si può ravvisare, e se così la vogliamo definire, questa sta nella volontà di Dante di salvare i suoi eroi, sapendo di non poterlo fare, contro la Fede. La nozione di Limbo dei padri e del Limbo per le anime dei bambini morti senza battesimo facevano sicuramente parte, all'epoca di Dante, della teologia comune, ma la scelta di inserire i pagani virtuosi in quei luoghi - Borges lo apprende da Francesco Torraca - fu un'idea originale di Dante. Arturo Pompeati nota che prima di Dante, Pier Damiano,[xxxvii] nel XII secolo, aveva demolito con tale assolutezza i pensatori e i poeti della Grecia e di Roma, da non lasciar posto a nessun limbo per rifugiarvi la loro tristezza di spiriti mezzo amnistiati. "*Dante, che riconosce in Pier Damiano un eroe della vita contemplativa e ce lo mostra nel cielo di Saturno, non sconfessa però in alcun modo il proprio cristianesimo umanistico*".[xxxviii] Voleva, devoto lettore dell'*Eneide*, per i suoi maestri, dei felici campi come gli Elisi, ma dovette per ragioni dogmatiche porli all'Inferno. La radice delle imputate contraddizioni è da ricercarsi qui. Si dice che la facoltà visionaria del poeta non fosse del tutto raggiunta, ma è forse questa relativa goffaggine, propone l'argentino, che, producendo una sensazione di rigidezza, trasforma gli abitanti in un *penoso museo delle cere*, esponendoceli bloccati in quei tratti, per alcuni memorabili, che Borges nel prologo ai saggi definisce tanto ammirevoli e tanto modesti, contrapponendoli alla descrizione psicologica del romanzo moderno che "*segue con pomposa prolissità i processi mentali, mentre Dante li lascia intravedere in semplici gesti o intenzioni*".[xxxix]

Credo si possa inserire nella rassegna di questi semplici gesti l'impallidire di Virgilio nell'entrare nel primo cerchio, e le brevi parole di spiegazione: "*e di questi cotai son io medesmo*",[xl] potrebbe certo riempire un romanzo psicologico di centinaia di pagine. Dallo stesso Borges è in-

---

[xxxvi] Si veda anche in *Discussion*, nello scritto su *Welles e le parabole*: " *[...]lupa che è anche l'avarizia, come nei sogni*".

[xxxvii] Pier Damiani è il nome cui si rifà Borges per risolvere uno dei suoi più celebri racconti, *L'altra morte*, in *El Aleph*, 1952: "*Non sono sicuro d'aver scritto sempre la verità. Sospetto che nel mio racconto ci siano falsi ricordi. Sospetto che Pedro Damián (se è esistito) non si chiamasse Pedro Damián, e che io lo ricordi sotto tale nome per poter credere un giorno che la sua storia m'è stata suggerita dagli argomenti di Pier Damiani. Qualcosa di simile accade per il poema che ho menzionato nel primo paragrafo e che verte sull'irrevocabilità del passato* (Emerson, *The Past*,). *Intorno al 1951 crederò di aver costruito un racconto fantastico e avrò invece narrato un fatto reale; anche l'ignaro Virgilio, duemila anni fa, credette di annunciare la nascita di un uomo e vaticinava quella di Dio*".

[xxxviii] A. Pompeati, in *Lectura Dantis Scaligera,* Firenze 1960.

[xxxix] Concetto che Borges aveva già ampiamente espresso nella conferenza su Dante del 1977 al teatro Coliseo di Buenos Aires: "*Un romanzo contemporaneo ha bisogno di cinquecento o seicento pagine per farci conoscere un personaggio, sempre che riusciamo a conoscerlo. A Dante basta un solo momento*". In Appendice all'edizione dei *Nove saggi danteschi*, a cura di Tommaso Scarano, Adelphi, Milano 2001.

[xl] *Inf.* IV, 39

serita nel suo catalogo di gesti esemplari la reazione di Dante: "*Inmediatamente le dice maestro y señor, ya para demonstrar que esa confesión no aminora su afecto, ya porque, al saberlo perdido, lo quiere más*".

Anche l'accennare appena il dolore credo renda l'episodio *uncanny*, come credo sia *uncanny* la luce: l'unica luce che risplende all'Inferno, che dovrebbe lenire la sofferenza, ha un che di spaventoso, è luce che scende dal basso, così com'è descritta da Dante, che non proviene dal cielo, è la luce puramente razionale che illumina, in eterno, il torto della mancanza di fede.

In *Discussion* del 1932,[xli] nel saggio *La durata dell'inferno*, Borges dichiara che l'attributo di eternità è l'orribile e che quello di continuità lo sia ancor di più, sebbene non riesca ad immaginarlo. Quello che dunque c'è di più atroce nel nobile castello è quella certezza dipinta sui volti degli ospiti che "*el día de mañana será como el de hoy, que fue come el de ayer, che fue como todos*".

Già dall'inizio della sua carriera di scrittore Borges si è interrogato sul concetto di eternità e su quello di tempo (si pensi agli emblematici titoli di alcune opere: *Historia de la eternidad* del 1936, per citare l'esempio più eclatante), ma negli ultimi anni di vita ha spesso sottolineato la forte volontà di finire i suoi giorni. Sosteneva che aspirare all'immortalità equivaleva a non comprenderne la portata. Borges era stufo di Borges, stanco e nauseato da se stesso, ciò che sperava era l'oblio, dimenticare di essere e soprattutto dimenticare di essere Borges.

Credo dunque che i personaggi del nobile castello lo spaventassero anche per questo dover continuare in eterno ad essere loro stessi, con i loro più notevoli, e forse a se stessi più detestabili, attributi. Omero, il poeta cieco condannato a portare la spada e ad essere sempre riconoscibile, credo incutesse un'angoscia costante al poeta cieco che cantava di pugnali e sognava di non conoscersi più.

Tutto quello che i poeti nel castello possono fare è parlare di letteratura, Borges si chiede che altro potrebbero fare, dal momento che non possono scrivere (come scopriremo nel Purgatorio), e io mi chiedo che cosa ormai potrebbero scrivere; parlare di letteratura per cercare di distrarsi dall'eternità, forse è la vita stessa di Borges.

Oltre a quelle che vengono definite nel saggio le ragioni tecniche, dunque verbali, che rendono il castello un luogo spaventoso, l'autore individua anche quelle di carattere più intimo e personale. Si è sempre sottolineato che basta l'assenza di Dio per rendere il castello terribile, certamente si trovano d'accordo i teologi, certamente gran parte della critica è concorde nel ritenere la descrizione di Dante conforme alla teologia. Borges individua qualcosa in più, dettato da ciò che lui sente costantemente in tutta la *Commedia*, ovvero l'amore frustrato di Dante per Beatrice. Il quarto canto dell'Inferno è, e lo si percepisce con maggior forza via via che proseguiamo nel viaggio, fino a volgerci indietro dal paradiso terrestre per vederlo in tutta la sua portata malinconica, il canto delle aspirazioni fallite, il canto della repressione, della coscienza della vacuità della fama. La fama è inutile, non solo a confronto dell'amore di Dio, ma è inutile e non può salvare quando a testimoniarla non c'è chi si desidera. In quest'ottica Omero, Orazio, Ovidio e Lucano - un gruppo che a volerlo considerare come rappresentativo della letteratura antica, ci lascerebbe perplessi - sarebbero delle proiezioni, delle rappresentazioni, dei tipi di ciò che Dante era già per se

[xli] Dalle biografie sembra che Borges si sia avvicinato alla *Divina commedia* appena nel 1938, in questo saggio però la cita; in alcune interviste ha tuttavia confessato d'aver spesso citato libri che non ha letto.

stesso, che pensava sarebbe stato per gli altri: un famoso poeta. Dante non dubita delle sue capacità, del suo talento, subito si rende parte di quella schiera. Dante è il sesto fra cotanto senno, fra coloro che sono i migliori nell'esercizio della propria arte, i migliori nello scrivere le opere passate e i migliori che scrivono lì l'opera che prende vita. Eppure sono all'Inferno, eppure, significa, Dante non riesce a gioire della sua arte, del suo ingegno, del suo talento, perché non può mostrarlo a Beatrice. Sente che la sua opera ha qualcosa di grandioso, ne è orgoglioso, ma poco importa: è una magra soddisfazione dal momento che non la potrà mostrare a colei per cui la sta creando, che non la leggerà mai. *Noi abbiamo la fortuna di conoscere Dante più di quanto potè conoscerlo Beatrice Portinari*. Lo stesso Dante, di cui parleremo, che deve lasciare che ad Ulisse e a Diomede parli Virgilio, perché teme che i personaggi da lui immaginati non nutrano stima nei suoi confronti, perché non hanno ancora letto il suo capolavoro.

Credo che la letteratura, l'arte in generale, sia un bisogno di chi la crea, Borges stesso definisce la sua letteratura come qualcosa di necessario, non poteva fare altro della sua vita, non poteva essere altro.

Chi crea un'opera crea, in un certo modo, anche se stesso, alcuni autori lo fanno in modo estremamente esplicito, come Whitman o Poe, per citare esempi cari all'autore che stiamo esaminando, altri non scelgono di disegnarsi come autori-personaggi, ma finiscono per coincidere o identificarsi, anche se parzialmente, con la loro opera; credo sia inevitabile. Dante sa di star dando vita ad un capolavoro, ma Beatrice non lo conoscerà mai, lui vorrebbe essere la Commedia ai suoi occhi, ma sa che irrimediabilmente è solo un uomo dai comportamenti goffi e alle volte ridicoli che lei ha qualche volta incontrato, e questa coscienza è una sofferenza costante.

Generazioni cannibali di fronte al falso problema del conte Ugolino

Effettuando un breve sondaggio fra amici e parenti, quel che ne è emerso è che la mia generazione, quella precedente e chissà quali altre, credono nella tecnofagia del conte Ugolino, la danno per scontata. Nei vari e confusi ricordi c'è anche chi crede il conte all'inferno proprio per questo peccato, elemento interessante dal momento che non sappiamo con precisione per quali delitti Dante confini il conte nell'Antenora. C'è poi chi addirittura trasfigura, in maniera estremamente macabra, la sua memoria immaginandolo nell'atto eterno di masticare la sua prole.

Non credo che nessun insegnante abbia dichiarato la certezza del gesto atroce, e penso che a tutti gli intervistati siano state presentate l'ambiguità dei versi e la pluralità delle interpretazioni; proprio per questo reputo interessate constatare che, nei ricordi lontani, rimanga una tale terribile certezza. Il curioso gioco della memoria ha selezionato e modificato le informazioni in soggetti differenti in modo analogo, questo perché, il dubbio ha lasciato spazio alla parte più forte dell'ambiguità presentata, il sospetto è diventato certezza, grazie al peso di una forse eccessivamente morbosa lettura dei versi in cui s'è insinuato.

Rileggendo il canto XXXIII e la critica ad esso correlata, si nota che, una volta sorto il dubbio, che sembra, per Borges, non aver toccato i primissimi commentatori,[xlii] per lo più s'è tentato di scagionare il conte, pochissimi sono coloro che propendono per la peggiore delle ipotesi, ma quello che è estremamente curioso è che nessuno riesca ad evitare di avvicinarsi alla questione. Anche chi sostiene che non vada troppo indagata la problematica, non riesce a fare a meno di toccare, con più o meno pudore, l'argomento e a fantasticare su quella tanto breve e tanto ricca narrazione.

Anche Borges, pur dichiarando di non voler prender parte all'*inutile controversia*, così definita da Francesco Torraca, è sicuramente affascinato dal racconto e dalle suggestioni che ne conseguono e ci presenta, in linea con i migliori critici e con un tocco personale delicatissimo, la migliore delle soluzioni, ovvero la non soluzione, di quello che definisce un falso problema. Il problema è falso, la morbosità dell'animo umano è però un dato di fatto, e non ne sono esenti nemmeno le menti più fredde e lucide.

Nelle prime parole del saggio dedicato alla vicenda di Ugolino, vediamo Borges entrare nella discussione in punta di piedi.[xliii] Con la sua solita modestia, ci dice di voler spiegare la questione dal suo punto di vista forse più di scrittore che di commentatore, dichiarando immediatamente di non aver letto tutti i commentari esistenti (anche se nella raccolta emerge evidentemente la conoscenza dei più importanti commenti sia italiani che internazionali, accanto ad alcuni sconosciuti, dimenticati, o di carattere divulgativo), offrendo la sua visione, e sostenendo che il problema attorno al verso 75 del canto XXXIII, nasca da una confusione tra la realtà e il mondo dell'arte.

Mi sembra che in questo scritto sia, più che in altri della raccolta, molto percepibile il carattere orale della scrittura borgesiana, quello scrivere come un pensare ad alta voce, dovuto non solo alla contingenza inevitabile del dettare, ma anche alla volontà, qui manifesta, di dialogare con il testo dantesco, come se ne sentisse estremamente vicino il momento dell'atto compositivo, della descrizione del personaggio. Il suo modo di leggere da autore a sua volta di opere letterarie, presenta una volontà d'analisi tesa a ricercare i perché e i come dell'atto creativo. Borges, in questo scritto, mi sembra si inserisca come settimo (o secondo, per quanto abbiamo detto nell'analisi del saggio precedente) del cotanto senno.

Con il consueto profondo rispetto che nutre nei confronti del lettore, ci ripresenta la scena. La scioltezza e la spontaneità del suo talento orale la vediamo nel tratteggiare essenzialmente il racconto del conte, inserendovi spunti di riflessioni in due parole: "*Alza la boca, no la cara, de la feroz comida y cuenta que Ruggieri lo traicionó y lo encarceló con sus hijos*".

In quel "*no la cara*" ci spiega con una concisione straordinaria, l'efficacia di quell'immagine sulla quale la critica ha speso moltissime pagine. Nel leggerlo sembra quasi di vederlo accompagnare le parole con uno dei suoi gesti del capo, calmi ed eloquenti - le mani sul bastone - nei qua-

---

[xlii] Borges nel saggio esclude i commentatori antichi dalla questione, tuttavia sembra che nel commento di Jacomo della Lana, degli anni 20 del XVI secolo, già si insinui il dubbio.

[xliii] Tommaso Scarano, nel saggio *Finzioni dantesche*, nell'edizione Adelphi dei saggi di Borges, dice che "*nella dibattuta questione dell'antropofagia del conte, Borges entra con la sicurezza di chi sulla ambiguità ha fondato molte sue geometriche questioni*". Certo è che di ambiguità s'intendesse, ma la sicurezza la vedo più nella certezza di Scarano, che nel tono di Borges.

li lo intuiamo vedere la scena, quasi ringraziando Dante per i particolari precisi che ci offre e che rendono, per Borges, in accordo con i dantisti inglesi, la grandezza del poema.

Sappiamo essere il racconto, per quanto intenso, molto breve, circa trenta terzine, Momigliano l'ha definito "*una tragedia condensata in ottanta versi, colta nei suoi momenti culminanti, ravvicinati e armonizzati così da farne una catena di argomenti d'impareggiabile potenza oratoria*". Tutto quello che Ugolino è, è stato, e sarà per l'eternità sono quelle parole che ha avuto una sola volta la possibilità di pronunciare. Per se stesso, al contrario che per alcuna critica, lui non è fatto del suo gesto e della sua inscindibile unione con il suo traditore (non condivido, se non per rari aspetti, il voler avvicinare questo canto e quello di Paolo e Francesca), lui è fatto di quelle parole. De Sanctis sostiene che alle volte i personaggi sembrano non avere voglia di parlare, forse dicono solo l'essenziale.

Ugolino è incarcerato con i figli, vede passare molte lune senza sapere quale sarà la sua sorte. Sogna i mastini di Ruggieri che danno la caccia ad un lupo e ai suoi lupacchiotti, al risveglio sente che stanno murando la porta della torre, dopo un giorno ed una notte di silenzio, si morde le mani per il dolore, gesto che i figli scambiano per fame, i figli gli offrono la propria carne. Li vede morire, diventa cieco, chiama i suoi morti toccandoli nel buio. Poi la fame può più del dolore, muore.

Il ritmo dell'episodio è mirabile - secondo Momigliano è l'angoscioso e l'inevitabile ritmo della catastrofe - indugia soltanto su dettagli fondamentali, e la regia è perfetta.[xliv] Osserva Sapegno che la situazione si ripiega su se stessa, nel suo chiuso cerchio di gelido orrore. Con le parole di Borges,

> *Ogni immagine è proprio come dovrebbe essere*
> *Ogni parola è perfetta, ogni parola è al posto giusto.*[xlv]

Questo è tutto quello che ci è dato sapere e, come vedremo, è probabilmente tutto quello che Dante stesso sapeva del suo personaggio.

Soltanto un dettaglio sembra contaminare la perfezione della descrizione, Borges lo definisce come forse l'unica falsità che la *Commedia* ammette, sbavatura su cui ci si è appigliati spesso anche per sostenere la tesi del cannibalismo. Borges sente come inautentica l'offerta unanime dei figli.

Non si preoccupa minimamente del falso storico riguardo l'età dei figli di Ugolino, o del fatto che non siano soltanto figli suoi, ma che due siano nipoti e che non siano dei bambini; la scelta di Dante, che di certo non ignorava la cronaca reale, di rappresentarli più giovani è artisticamente lecita per la riuscita dell'episodio e del personaggio.

Borges vede il dettaglio della coralità come più plausibile in qualche racconto storico patetico delle penne peggiori, che dell'opera tanto amata. L'unisono per lui è l'unico accordo stonato. Certo non ignorava la difesa dei versi da parte del De Sanctis, ma, si trova più in linea, come

---

[xliv] Mario Marcazzan, *Lectura Dantis Scaligera,* Firenze 1962.

[xlv] Intervista all'Università dell'Indiana del 1976, in *Conversazioni americane*, cit.

s'addice alla sua ironica sensibilità, con un commento secondario come quello del padre Cesari, che definisce lo scatto dei figliuoli come *romanzesco, teatrale e inverosimile.*[xlvi]

Quel che bisogna ricordare è che il dettaglio lo apprendiamo dalle parole di Ugolino, dalla sua memoria, quindi la falsificazione è sua, non di Dante. Questo è uno di quei momenti in cui lo scrittore si fa spettatore,[xlvii] ascolta, forse anche lui con incredulità, il particolare che potrebbe essere un ricordo falsato dall'inedia subita, o un voler amplificare la portata patetica della sua storia per colpire il personaggio Dante che ancora non si doleva abbastanza, oppure ancora, per chi vuol appunto sostenere la tesi dell'antropofagia, una menzogna creata da Ugolino - che finisce per crederci lui stesso - che servirebbe a giustificare il suo crimine. A giustificarlo e a suggerircelo, come ce lo suggerirebbero il gesto di mordersi le mani, il sogno premonitore - mirabile incubo della letteratura su cui tornerò, esaurita questa prima questione - e la pena del dannato, legata certamente al concetto di rimorso, rimorso per una meno certa ragione, che non può - non per un disegno divino, ma perché il personaggio e tutto il poema siano solidi e giustificabili - che essere eterno: in *Leyenda*[xlviii] Borges ci dice che

> *olvidar es perdonar [...]*
> *Mientras dura el remordimiento dura la culpa*.

Il conte Ugolino non può perdonare, non vuole dimenticare, il suo rimorso dev'essere eterno. L'inutilità della sua vendetta è forse il tema più affascinante del canto; credo che il confronto attuato da De Sanctis tra il dolore di Ugolino e quello di Macduff sia azzeccatissimo, il "non ha figli" della tragedia esprime lo stesso dolore del conte che non vuole vendicare se stesso e che quindi prova rabbia e frustrazione per una vendetta che si trova a perpetrare senza trarne alcun sollievo.

Anche Borges avvicina spesso Shakespeare all'autore della *Commedia*: nella conferenza del 1977 al Teatro Coliseo di Buenos Aires su Dante,[xlix] dopo aver allontanato Dante da Milton,

> *"Milton è stato paragonato a Dante, ma Milton non ha che una sola musica: è quello che in inglese si chiama «uno stile sublime». Quella musica è sempre la stessa [...] in Dante invece, come in Shakespeare, la musica segue le emozioni".*

Nel constatare che alcuni critici hanno osservato che la caratteristica più rilevante di Dante è l'intensità, ci fa notare che l'unico esempio analogo di questa caratteristica, si può notare, non a caso, nel *Macbeth*, tragedia - la più breve ed appunto intensa tra le opere shakespeariane - di cui l'autore dice di credere fortemente nei personaggi, più che nella vicenda:

[xlvi] Antonio Cesari, *Bellezze della Commedia di Dante Alighieri*, Roma 2003.

[xlvii] Annota Borges, in un altro punto della raccolta di saggi, la definizione di Gioberti, per lui valida solo in alcuni passaggi, di Dante come poco più di un semplice testimone della storia che aveva inventato (*Del primato morale e civile degli italiani,* 1843), oltre all'osservazione di Groussac, secondo cui l'inserirsi nel testo come personaggio è stata una grossa novità.

[xlviii] In *Elogio de la sombra*, 1969.

[xlix] In Appendice all'edizione dei *Nove saggi danteschi*, cit.

> *"E se pensiamo ai suoi cento canti sembra davvero un miracolo che quell'intensità non scemi. [...] Non ricordo esempio analogo di altro scrittore, tranne forse il* Macbeth *di Shakespeare, che comincia col le tre streghe, o parche o sorelle fatali e seguita poi fino alla morte dell'eroe senza che mai l'intensità si affievolisca".*

Tornando al Carcere della Fame, se crediamo che il dannato si imputi soltanto la colpa di non aver tentato la fuga, di non aver fatto abbastanza per salvare i figli, il suo supplizio potrebbe apparirci eccessivo, ed è anche forse per questo che s'è ricercata una colpa più grossa, ma è la portata del sentimento paterno a rendere enorme l'accusa, dunque la colpa, dunque la pena.

Tutto questo non può fornire una risposta: il problema effettivo, storico, se Ugolino abbia o meno esercitato il cannibalismo, rimarrà insoluto.

L'unica informazione interessante a riguardo è che all'epoca di Dante si era diffusa una diceria di cui il poeta, con grossa probabilità, era venuto a conoscenza. Il problema estetico è dunque un altro, Borges ci suggerisce di enunciarlo così:

> *"¿Quizó Dante que pensáramos que Ugolino (el Ugolino de su* Infierno, *no el de la historia) comió la carne de sus hijos?".*

E azzarda (non mi sembra un azzardo) la risposta che Dante volesse che lo sospettassimo. Borges mutua l'idea della deliberata misteriosità del verso 75 dal commento di Luigi Pietrobono.[1] Idea sostenuta anche da altri noti commenti. Croce ad esempio ammette che in questo come in altri casi consimili sia lecito ad ognuno dire la sua. De Sanctis vede nel verso che definisce *letterariamente chiarissimo* un pullulare di forse, che sono molto poetici. Tutte le congetture sono possibili:

> *"Tutto questo può essere concepito, pensato, immaginato; ciascuna congettura ha la sua occasione in qualche parola, in qualche accessione d'idea. L'immaginazione del lettore è percossa, spoltrita, costretta a lavorare, e non si fissa in alcuna realtà -* anche se abbiamo visto che una certa realtà s'è fortemente fissata nell'immaginario collettivo-, *e fantastica su quelle ultime ore della umana degradazione".*[li]

Borges aggiunge la sua sfumatura: ci dice che Dante non voleva farcelo pensare, voleva farcelo sospettare, voleva suscitare in noi incertezza e timore, il timore nei confronti di noi stessi nell'elucubrare qualcosa di tanto orribile. Affermare il delitto ci scagiona, intravederlo ci mette in rapporto con la nostra coscienza. Credo che la distinzione sia fondamentale.

Venire a conoscenza di un fatto brutale ci permette di analizzarlo e giudicarlo da un altrove lontano e sicuro, avere invece degli indizi e immaginare la brutalità, può farci sentire dei mostri.

---

[1] Tommaso Scarano, nella nota al testo dell'edizione dei *Saggi* da lui curata per Adelphi, ci informa, riportando l'intero passo di Pietrobono, che il brano attribuito al critico italiano è in realtà una libera sintesi di Borges, che allo stesso modo si comporta in altre occasioni.

[li] F. De Sanctis, *Saggi critici,* seconda ed., Milano 1953.

Apprendiamo dalla cronaca, ad esempio, di un omicidio orribile di cui non si conoscono i colpevoli; dai dati che il telegiornale ci fornisce, immaginiamo una terribile violenza domestica; se quanto avevamo immaginato viene poi confermato dalle indagini, ci sentiamo sollevati. L'orrore era un dato del reale, non il frutto della nostra immaginazione morbosa, ci riappacifichiamo con noi stessi.

Dante, nell'episodio, sembra aver giocato su questa recondita paura della nostra immaginazione, ecco il perché di tante analisi: tutti vorremmo sentirci liberati da una sentenza che non avremo mai.

Il gioco poi è ancora più sottile se aggiungiamo il fatto che il poeta stesso vi prende parte. Borges ci vuol suggerire che Dante ne sapesse esattamente quanto dicono le sue terzine, esattamente quanto ne sappiamo noi. Anche se può sembrare riduttivo, si trova d'accordo con Stevenson che osserva che i personaggi di un libro sono solo delle parole, come semplici serie di parole sono anche i grandi personaggi storici. Ci consiglia di fidarci del detto secondo il quale un libro consiste delle parole che lo compongono. Non crede che Henry James, come alcuni sostengono, avrebbe potuto svelarci in pochi minuti il *vero* tema del *Giro di Vite.*[lii]

In una delle ultime conferenze tenute da Borges, l'autore ci confessa il gioco alla base di alcuni dei suoi più famosi e suggestivi racconti (*La scrittura del Dio* e *L'Aleph*). Alcuni dei personaggi da lui inventati arrivano a scoprire l'enigma dell'universo, "*loro sì, ma io no! Ci riescono perché sono personaggi immaginari*". Il fatto che rende i racconti divertenti è che una volta conosciuta la soluzione, i protagonisti sono impossibilitati a spiegarla; c'è chi decide di non parlare, e chi scrive una poesia senza alcun senso. L'autore dichiara che ha dovuto inventare qualcosa per giustificare il silenzio dovuto al fatto che chi li ha immaginati non conosce quel che loro conoscono, non sapeva cosa fargli dire. Ci svela il trucco, ma questo non sminuisce il valore dei racconti.

Dante ci ha detto tutto quello che ha immaginato, così come Henry James, o come Shakespeare nell'*Amleto*. Non ha dovuto, come nel mondo reale, optare per una possibilità, una volta presentatagli un'alternativa; essendo *nell'ambiguo tempo dell'arte, che assomiglia a quello della speranza e dell'oblio.*

Borges può concludere, che, chiuso nella torre, *Ugolino divora e non divora gli amati cadaveri.*

Al di là dell'originalità interpretativa, mi sembra di sentire in questa definizione, e purtroppo non posso averne conferma, un'eco del paradosso di Schrödinger,[liii] il quale ammette che un gat-

---

[lii] In una conferenza del 1976 Borges ci dice del *Giro di vite*: "*Ammette numerose interpretazioni. Si possono considerare le apparizioni come dei demoni travestiti da fantasmi, e si possono ritenere i bambini stupidi, o vittime, o complici, forse. Henry James ha scritto varie storie tutte riunite in una sola*".

[liii] "*Si possono anche costruire casi del tutto burleschi. Si rinchiuda un gatto in una scatola d'acciaio insieme alla seguente macchina infernale (che occorre proteggere dalla possibilità d'essere afferrata direttamente dal gatto): in un contatore Geiger si trova una minuscola porzione di sostanza radioattiva, così poca che nel corso di un'ora forse uno dei suoi atomi si disintegrerà, ma anche, in modo parimenti probabile, nessuno; se l'evento si verifica il contatore lo segnala e aziona un* relais *di un martelletto che rompe una fiala con del cianuro. Dopo avere lasciato indisturbato questo intero sistema per un'ora, si direbbe che il gatto è ancora vivo se nel frattempo nessun atomo si fosse disintegrato, mentre la prima disintegrazione atomica lo avrebbe avvelenato. La funzione dell'intero sistema porta ad affermare che in essa il gatto vivo e il gatto morto non sono stati puri, ma miscelati con uguale peso*" [E. Schrödinger: *Die gegenwärtige Situation in der Quantenmechanik*, "Die Naturwissenschaften", 23 (1935)].

to, chiuso in una trappola che può entrare in funzione o meno a seconda che un atomo "decida" di disgregarsi, possa essere contemporaneamente vivo e morto. Non mi sembra improbabile che Borges, amante del mondo matematico e scientifico, conoscesse l'ironica (ma scientificamente giustificabile) teoria e ne fosse affascinato.

La simultanea realizzazione delle potenzialità opposte di un evento è un tema caro all'autore - penso alla concezione del tempo nel *Giardino dei sentieri che si biforcano,* in *Ficciones* 1944.

Per Borges, Ugolino è stato creato da Dante con entrambe le possibili agonie, e ci dice che *"così lo sogneranno le generazioni"*. Purtroppo la memoria delle nostre generazioni è assai più riduttiva, sognerà un personaggio a metà.

Aggiungo che Giorgio Petrocchi riferisce nella prefazione ai saggi danteschi editi da Franco Maria Ricci, che nel suo unico incontro con Borges, l'autore gli ha riferito la sua opinione anche riguardo al troppo discusso primo verso del settimo canto dell'inferno; canto al quale Borges non dedica direttamente nessuna pagina. Dice di trovarsi d'accordo con Momigliano,[liv] anche in questo caso dunque propende per l'intenzionale oscurità, dettata qui da ragioni pratiche di rappresentazione molto diverse, ma che mostra un analogo modo di gestire la materia artistica.

Ma torniamo ora al sogno di Ugolino, a quel sogno che crediamo parte del racconto e che si rivelerà essere una profezia, non solo della prigionia e della terribile morte, ma forse anche dell'aldilà che aspetta il conte (Borges teme l'incubo come una prova dell'esistenza dell'inferno, cui pur non crede).

La contaminazione del sogno nella veglia, tema carissimo e costante nell'opera dell'argentino, nel caso di Ugolino è così ricca da suggerire un intero racconto.

L'attesa, in *El Aleph*, è il racconto di un fuggitivo ossessionato dal proprio nemico - forse con la stessa ossessione con cui Ugolino si ritrova costantemente unito a Ruggeri - tanto da confondere il proprio nome e il suo, che si rifugia in una stanza di un luogo sconosciuto. Borges nei gesti del suo personaggio - con lo stesso rapporto con cui direi si potrebbero legare Ugolino e Dante - intravede la possibilità di continui riferimenti letterari, di cui il protagonista non si accorge, perché *a differenza di coloro che hanno letto romanzi, non si vedeva mai come personaggio artistico* e *l'idea di una coincidenza tra l'arte e la realtà gli era estranea*. L'autore trova tutte le allusioni della vita malavitosa del falso Villari nei film che questo va a vedere al cinema, il personaggio lo ignora.

Tra i libri che il fuggitivo trova su una mensola della sua stanza c'è la *Divina commedia* col commento di Andreoli, libro che era sicuramente parte della ristretta biblioteca di Borges (in fondo i suoi personaggi sono sempre Borges). Spinto più da un senso del dovere che dalla curiosità, il personaggio intraprende la lettura del poema, con un metodo curioso[lv] e rigoroso: prima di mangiare legge un canto, lasciando il commento per il dopo pasto.

Docilmente cercava di far sì che le cose gli piacessero. Si sente sollevato perché, non credendo eccessive le pene descritte, è sicuro che Dante non l'avrebbe condannato all'ultimo girone, quello di Ugolino. Solo questo ci dice Borges di quelle letture, poi passa a descrivere il sogno ricorrente

---

[liv] *"Le parole che egli grida, nell'intenzione di Dante non hanno nessun significato [...] e perciò gli sforzi degli esegeti sono oziosi".*

[lv] Forse Borges si immagina Villari, grazie al suo essere tanto estraneo al mondo letterario, come un fortunato lettore che legge l'opera con innocenza, piacere che lo scrittore, nel prologo ai saggi, vede negato a se stesso e a tutti i suoi lettori.

di Villari, che si ripresenta ogni mattino all'alba, con lievi sfumature di circostanza, ma con il significato costante. Prevedibilmente un giorno è svegliato dai personaggi che solitamente sognava, arrivati per ucciderlo. Prima di essere cancellato, chiede di aspettare e si rigira nel letto.

Borges ci regala tre differenti spiegazioni per quel gesto. Il personaggio esce di scena, senza fornirci la sua versione dei fatti.

Come per Ugolino, le varie risposte sono per il lettore non possibili, ma contemporanee.

Come per Ugolino, possiamo solo *intravvedere* i suoi ultimi istanti.

Nella poesia *El Hambre*, in *El Otro, el Mismo* del 1964, leggiamo:

> *En la Torre del Hambre de Ugolino de Pisa*
> *Tienes tu monumento y en la strofa concisa*
>
> *Que nos deja entraveder*[lvi] (sólo entraveder)[lvii] *los días*
> *Ultimos y en la sombra que cae las agonías.*

[...CONTINUA]

[lvi] Nella traduzione di Francesco Tentori Montaldo leggiamo: "*In Pisa, nella torre dove languì Ugolino\vanti il tuo monumento e nella strofa breve\in cui scorgiamo appena i suoi ultimi giorni\come nell'ombra che si addensa le agonie*". Io propenderei per una traduzione più semplice e letterale, certamente del primo dei versi citati, ma anche di *entraveder.* Mi sembra più efficace, per quanto abbiamo detto finora, la traduzione più vicina di *Intravvedere*.

[lvii] Corsivo mio.

MODERNIDAD E IDENTIDAD EN *EL TÚNEL* DE ERNESTO SÁBATO

IRMA HIBERT

Introducción

En la vida de cada persona, tarde o temprano, llega un momento en que su espíritu se "pierde", busca respuestas al misterio de la existencia, duda en sus capacidades, se pregunta quién es en realidad. En estos momentos se buscan respuestas que en realidad nadie puede darnos. Somos nosotros mismos enigmas cuya solución está cerrada y escondida en nuestros corazones.

Para mí este momento llegó cuando estalló la guerra civil en mi país de origen, Bosnia, o mejor dicho, cuando a causa de la guerra tuve que trasladarme a Italia. En aquel entonces pensaba que había alcanzado la salvación y la felicidad, pero un extraño sentimiento de angustia, miedo e insatisfacción empezaba a obsesionarme. Me avergonzaba de mi familia, de mis raíces y de todo lo que de la cultura y tradición bosniaca había en mí. A lo largo de los años empecé a esforzarme con todo mi ser para llegar a ser como los demás chicos, temía desesperadamente el juicio del mundo que me rodeaba. Viví así algunos años de absoluta soledad y aislamiento hasta que llegué

a comprender que nunca llegaría a ser italiana, porque yo realmente no lo era. Provenía de un mundo diferente, oriental con sus características tan diferentes y tan particulares. Pero aunque no me sentía italiana, tampoco me sentía bosniaca ya que la lejanía de mi familia y de mi país tuvo sus consecuencias. Este sentimiento de no pertenencia nacional me llevó a considerar mi mundo espiritual, invisible a los demás. Empecé a descubrir lo que era en mi mundo interior, como persona y como ser humano.

Más tarde me di cuenta de que, en realidad, esta incertidumbre y búsqueda de identidad es algo que caracteriza al hombre moderno, al hombre contemporáneo en general. Hoy se vive en una realidad donde los seres humanos tienen muchas identidades. Entre ellas, ninguna es verdadera y ninguna los representa por lo que son realmente. Un hombre puede decir de sí mismo que es un ciudadano del mundo, que es italiano o español, que es cristiano o hinduista, que es un porteño o madrileño pero ¿cuál es la definición que lo describe como hombre, cómo ser racional, cómo ser que lucha cada día para sobrevivir? ¿Cuál es la identidad que lo hace diferente de los demás, que lo hace único e irrepetible, genial y singular? Parece que el hombre moderno ya no se plantea estas preguntas, hoy en día las consideraciones superficiales y exteriores resultan ser más importantes.

En este ámbito la lectura de obras de Ernesto Sábato me "abrieron los ojos". Ante todo porque es un autor latinoamericano, y es sabido que la particularidad de los escritores latinoamericanos es que estuvieron siempre muy interesados en considerar al hombre en su rico mundo interior; además porque Sábato, que nace como un hombre de ciencia, la rechaza porque entiende que la vida no se puede racionalizar, que el hombre no se puede describir de manera genérica y que la vida es un misterio que se descubre viviendo.

Sábato busca en sus escritos la verdadera identidad de los argentinos, que como casi todas las naciones en desarrollo han abandonado, casi olvidado, sus orígenes, sus raíces y tradiciones, por el miedo de no ser aceptados en el mundo moderno si no se convertían a nuevos valores vigentes: capitalismo y puro consumismo. Ya no existen los gauchos y aquel tango que expresaba el pensamiento triste que se baila, ya no existen los mitos y cuentos, creencias y supersticiones.

A un nivel más general Sábato considera al hombre, no sólo argentino, en su difícil dimensión existencial encontrando la solución en la comunicación, en el amor y en la esperanza. Es como si nos dijera que en la vida estas tres cosas son las más importantes, y que, si son bastante fuertes, pueden iluminarla.

Así leyendo las obras de Sábato se me iluminó la vida. Comprendí que la identidad va más allá de cualquiera definición, de cualquiera palabra o explicación. La identidad es lo que tenemos dentro de nosotros, es lo que nos permite encontrar dentro de nuestras almas un pequeño lugar de humanidad y tranquilidad. La identidad es lo que no compartimos con nadie. Encontrarla significa descubrir la paz en el corazón, la harmonía del vivir cotidiano, la existencia sin confines y prejuicios, significa tolerancia, amor, y luz. Luz de la sabiduría que ilumina nuestro entero camino de la vida.

Modernidad e identidad

Los seres humanos existen en esta tierra desde hace millones de años. Esto significa que deberíamos vivir en una sociedad multicultural, multinacional y multiétnica porque el hombre tendría que haber aprendido que las guerras, la discriminación social y el acúmulo de los bienes materiales nunca ha traído una existencia plena y satisfactoria.

Desgraciadamente las cosas no son así. Parece que el hombre después de su existencia milenaria todavía no ha aprendido que las cosas materiales no hacen la felicidad, que el placer de la vida reside en cosas simples y que al final a todos nos espera el mismo destino, porque antes de la muerte y del olvido somos todos iguales, sin distinción de raza o nacionalidad. Al final somos todos seres que comparten los mismos dolores, las mismas dudas y los mismos miedos.

Hoy todavía se hacen guerras, los hombres se matan entre sí y un ser humano vale según las riquezas y los bienes materiales que logra acumular. Nos hemos convertido en autómatas, con vidas e identidades anuladas. Sabemos todos lo que la sociedad espera de nosotros y si queremos obtener algo en nuestra vida tenemos que conformarnos con los ideales e ideas vigentes aunque éstas van contra nuestras ideas morales y nuestros sentimientos más profundos. La sociedad se ha vuelto loca, todo marcha con una rapidez increíble porque el tiempo es dinero.

¿Entonces, quiénes somos realmente? ¿Somos simplemente hombres-masa o todavía dentro de nosotros tenemos algo especial que nos caracteriza y hace tan diferentes entre nosotros y tan especiales? Este es un problema de identidad que la época post-moderna desde hace años intenta solucionar, demostrar, llamando nuestra atención hacia problemas reales que ya no podemos ignorar.

Lo post-moderno es la verdadera expresión de la modernidad, y la modernidad es un horizonte dominado por la comunicación vacía, televisiva, informática y publicitaria que se funda en la repetición y en el reciclaje de datos ya conocidos y ya dichos. Lo post-moderno implica un verdadero y real cierre a la literatura, a las artes, a los estilos porque los valores individuales y personales se anulan en la reproducción de imágenes vacías.

Cada relación social es un cambio de simulacros que tienen valor sólo porque *aparecen*, en los cuales los contenidos son un elemento indiferente. Cada momento de nuestra existencia está dominado por la apariencia, y hoy tenemos un absurdo estetismo de masa que carece completamente de valores. Entonces se trata de un tipo de belleza que encanta en cuanto aparece.

La civilización occidental, que hoy se ha convertido en una gran sociedad de consumo, parece haber llegado más allá de las experiencias y estado de conciencia que la caracterizaron durante muchos siglos. También parece que el ideal de nuestros tiempos es crear una cultura planetaria, común, donde desaparecen espacios para las experiencias autónomas y tradicionales. Se desea crear una realidad con los mismos productos en todo el mundo donde se hablaría la misma lengua, se tendrían los mismos ideales, las imágenes, los pensamientos - es decir, se desea crear una misma gran globalización. Además tenemos la inclinación a identificarnos con un estilo de vida estadounidense que es la expresión de un estilo de vida industrial y tecnológico. En efecto, el inglés se ha convertido en la lengua de comunicación internacional y representa elementos de una nueva universalidad en una existencia mundial dominada por un movimiento frenético en el que una sola realidad coincide con todas las otras realidades.

Este es el nuevo mundo que se le propone a la humanidad, un mundo que se funda en el dominio de las imágenes y de la publicidad. El mundo de los artificios que anula todas las capacidades de pensar autónomamente y encontrar un "yo" personal que sea distinto de los otros. Entonces es lícito preguntarse dónde colocaremos nuestras identidades no sólo personales, sino también nacionales, nuestras tradiciones locales y todo lo que queda de las realidades históricas y antropológicas. Dónde colocaremos la pluralidad de culturas, supersticiones y creencias que tan profundamente nos caracterizan y lo más importante, nos distinguen. Esta nueva sociedad pone al margen las funciones de la conciencia. Nuestras vidas parecen puras exigencias del existir (no del ser), puras exigencias de estar presentes, donde no se aprende nada nuevo, al contrario se reproduce lo que ya existe. Las relaciones entre los hombres no tienen ninguna función de enriquecimiento recíproco sino son una simple repetición. Esta nueva cultura produce espectacularidad y nos coloca en una posición de asombro pasivo.

Esta problemática de la existencia del ser humano ha sido analizada a lo largo de los siglos por muchísimos escritores. Parece que en el mundo en que vivimos estas almas literarias han sido las únicas que comprendieron la degradación hacia la cual los seres humanos desde hace tiempo empezaron a acercarse. Así en un libro del 1932 de Aldous Huxley, *Il mondo nuovo*, este autor nos representa una imaginaria comunidad totalitaria del futuro donde las personas creen que pueden sacrificar todo por un falso mito del progreso. Los miembros de esta sociedad inventada pueden disponer de todos los bienes materiales y no sufren guerras o enfermedades. Pero como siempre en toda esta perfección existe una parte obscura: todos los miembros de la comunidad fueron creados en laboratorio y desde el nacimiento se condicionaron gracias a la tecnología y otras cosas similares. Así ellos no tienen la libertad de elegir, pueden sólo vivir según las órdenes recibidas y pueden desempeñar papeles sociales preestablecidos para cada uno de ellos. Entonces con este libro tenemos una clarísima metáfora del mundo de hoy, donde la renuncia a la propia identidad y libertad es algo obligado, es una situación que no se puede cambiar o por lo menos no sin una acción de todos, y sin un violento despertar de las conciencias. Huxley habla de la libertad como de un valor supremo:

> *"La vittima della manipolazione mentale non sa d'essere vittima. Invisibili sono le mura della sua prigione, ed egli si crede libero...*
> *Per adesso qualche libertà resta ancora nel mondo. Molti giovani, è vero, sembrano non darle valore. Ma alcuni di noi credono che senza libertà le creature umane non saranno mai pienamente umane e che pertanto la libertà è un valore supremo. Può darsi che le forze opposte alla libertà siano troppo possenti e che non si potrà resistere a lungo. Ma è pur sempre nostro dovere fare il possibile per resistere."*[i]

De manera completamente diferente, pero también muy fuerte, Luigi Pirandello hace un análisis de la condición humana. En sus escritos describe como la vida humana se parece a una obra teatral, donde nosotros somos protagonistas de un papel que en realidad no nos pertenece y no nos representa por lo que somos realmente. El hombre, en verdad, es "*uno, nadie y cien mil*" personajes diferentes. Su condición verdadera no se puede explicar con fórmulas o simplificaciones que generalmente utilizamos. Así el hombre resulta vivir en una condición de identidades atri-

[i] A. Huxley, *Il mondo nuovo - Ritorno al mondo nuovo*, Mondadori, Milano 1991, 332, 340.

buidas que no son realmente nuestras. Vivimos bajo máscaras, formas, no en la autenticidad de nuestro ser. Esta condición se afirma con más fuerza en la moderna vida social que no es otra cosa sino la celebración de engaños. Se vive en una sociedad de máquinas donde se exalta la producción de objetos e imágenes, cosas que son el pico de la inautenticidad, donde triunfa la forma sobre la vida. En el intento que hace para recuperar su verdadera dimensión, su autenticidad, el hombre se siente frustrado y perdido porque ¿cómo podría liberarse de lo que le rodea y representa la sociedad contemporánea? La solución que Pirandello nos da más frecuentemente es la de la locura, un tema éste ya ampliamente utilizado en la historia de la literatura. Cervantes es un ejemplo evidente.

Se podrían citar a muchísimos autores que en sus escritos se ocuparon de la crisis del hombre moderno; autores como Graham Greene, D. H. Lawrence, G. Orwell, M. de Unamuno, J. Saramago, E. Sábato y muchos más. Sin embargo lo que sorprende en los escritos de todos estos autores es una posición llena de esperanza y profunda fe en el ser humano. Ellos expresan la necesidad de volver a la simplicidad de la vida, a los valores de la tradición, a las tierras de nuestros padres que nunca vivieron estas crisis existenciales, porque vivieron en la sencillez de sus hogares sin querer más de lo que la madre tierra podía darles. Y según las palabras de Ernesto Sábato, es entre la gente pobre que se vive la verdadera vida, se descubre una realidad llena de cosas grandes y profundas que se esconden en la vida simple hecha de preocupaciones y de duro trabajo cotidiano.

Un hombre pobre, que nunca estudió o asistió a la escuela, cela en sí mismo una gran sabiduría porque vivió la vida por lo que la vida realmente es: "*La prueba del Absoluto que oscila entre algo miserable y sucio que pero a veces se convierte en algo hermoso y sorprendente*".[ii] Sábato describe con tanto amor el paisaje argentino, la pampa y la tradición del tango argentino, que define "*un pensamiento triste que se baila*".[iii] Así también Unamuno habla de cosas simples y rurales recuperando todos los valores de lo "*puro y castizo*" de su tanto amada Castilla. O Lawrence que recupera las memorias de los etruscos que vivieron en Italia y los relaciona a la generosidad y amabilidad de los pueblos sicilianos, o de los aztecas que con sus mitos de ciclos de eternidad, representados metafóricamente como "*serpientes con plumas*", influenciaron a conquistadores del Nuevo Mundo.

Hoy en día una de las corrientes literarias que parece haber mantenido estas características de lo simple, originario, puro y antiguo es la literatura hispanoamericana. Probablemente porque su desarrollo político, social y cultural tuvo caminos diferentes respecto al occidente "europeizado", y este hecho dio la posibilidad a la cultura latinoamericana y a sus representantes de no perder la identidad personal a cualquier precio que la modernidad misma exigía.

Si hay un momento particular desde el cual se empieza a hablar en serio de la literatura hispanoamericana éste es sin duda el período del modernismo, que surge como género literario y sobre todo poético en 1880. El Modernismo se afirma en Latinoamérica primero en prosa y después en verso, y fue encabezado por el cubano José Martí y el nicaragüense Rubén Darío. En América Latina este género representa el medio de la separación respecto a la tradición española y una manera de autoafirmación. Se produjo de esta manera una nueva sensibilidad hacia otras

---

[ii] E. Sábato, *Antes del fin*, Seix Barral, Barcelona 1998, 6.

[iii] *ibid.*, 17

literaturas, como la francesa por ejemplo, y una nueva sensibilidad hacia la tradición romántica, parnasiana y simbolista.

Otras etapas del desarrollo literario hispanoamericano siguieron de manera bastante fiel lo que ocurre en el panorama de la literatura mundial; es decir en los años 20 dominarán tendencias vanguardistas que después del primer conflicto mundial se transformarán en una gran atención hacia los problemas sociales. Sin embargo esta producción literaria desde sus primeros pasos tuvo algo diferente de todas las otras literaturas mundiales, algo que la caracterizó desde su principio y jamás la abandonó. Esta particular característica va a explicarse en la recuperación de lo autóctono, popular y étnico; va a explicarse en la minuciosa atención hacia la naturaleza con sus proporciones grandiosas: la cordillera, la pampa, la selva amazónica. Serán estos elementos constantes. Además se introducen algunos elementos que representarán la simbiosis de las tradiciones indígenas y la española que siempre fue un elemento fundamental. Así se puede explicar el concepto del mestizaje, con su alcance humano y cultural. Un mestizaje entre blancos, indios, negros, mestizos, mulatos... Para comprenderlo sería suficiente mirar uno de los cuadros de la pintora mexicana Frida Kahlo que son un verdadero compendio de la cultura hispanoamericana.

Sin embargo lo que más impresiona en la literatura hispanoamericana del siglo XX son los años que van desde el 1940 y 1960, años del tan famoso "boom" literario, auge de la nueva narrativa. La década de los cuarenta es un período de gran esplendor cultural para América Latina porque coincide con cambios históricos que interesan toda Europa. Nuevas condiciones favorecieron el desarrollo demográfico y urbano (crecen cada vez más ciudades como Buenos Aires, Montevideo, Ciudad de México y otras). Además la llegada tan consistente de los emigrados europeos estimuló el desarrollo económico, al cual se añadía la necesidad de las materias primas por parte de los países europeos en guerra. Estamos en efecto, en un época de grande y acelerada modernización, que favoreció el mestizaje entre lo moderno y lo precolombino, lo occidental y lo indígena, que desde siempre fue el rasgo fundamental y más característico de la historia y de la cultura hispanoamericana. En este marco social y cultural fue casi una condición normal la renovación literaria, que sin embargo de manera particular afectó la narrativa.

Esta renovación es muy conocida como "el realismo mágico", aunque también se han utilizado otras formulas, como "realismo fantástico" y "lo real maravilloso". La novedad estilística y temática fue iniciada por un grupo de escritores nacidos a fines del siglo XIX o principios del XX. Son el argentino Jorge Luis Borges, el guatemalteco Miguel Ángel Asturias y el cubano Alejo Carpentier. Después siguieron muchos otros como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Mario Vargas Llosa y otros.

Pero, ¿qué es lo que caracteriza este realismo mágico, del cual se habla y que se aprecia desde hace años? Alejo Carpentier lo explica así:

> *"Lo real maravilloso que yo defiendo, y es lo real maravilloso nuestro, es lo que encontramos en estado bruto, latente, omnipresente, en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano".*

Los libros de caballería se escribieron en Europa, pero se vivieron en América, porque si bien se escribieron las aventuras de Amadís de Gaula en Europa, es Bernal Díaz del Castillo quien nos presenta con su Historia verdadera de la conquista de la Nueva España el primer libro de caballe-

ría auténtico. Y constantemente, no hay que olvidarlo, los conquistadores vieron muy claramente el aspecto real maravilloso de América...

> *"Y maravillados por lo visto, se encuentran los conquistadores con un problema que vamos a confrontar nosotros, los escritores de América, muchos siglos más tarde. Y es la búsqueda del vocabulario para traducir aquello.*
> *Yo encuentro que hay algo hermosamente dramático, casi trágico, en una frase que Hernán Cortés escribe en sus cartas de relación dirigidas a Carlos V. Después de contarle lo que ha visto en México, él reconoce que su lengua española le resultaba estrecha para designar tantas cosas nuevas y dice a Carlos V: «Por no saber poner nombres a esas cosas, no los expreso». Luego, para entender, interpretar este nuevo mundo hacía falta un vocabulario nuevo al hombre, pero además-porque sin uno no existe lo otro-, una óptica nueva".*[iv]

Entonces lo que impresiona del mundo hispanoamericano es la manera de vivir una vida que es inescindible de sus raíces precolombinas, tradiciones, creencias, mitos mayas y aztecas. La fantasía que domina lo real maravilloso está profundamente enraizada en las condiciones de la vida real. Se podría decir que lo que los surrealistas europeos buscaban en el mundo de los sueños, es algo que de manera espontánea se encuentra en América Latina. Sin embargo lo que hace de la literatura hispanoamericana tan interesante ante los ojos de los europeos es esta condición de simplicidad. Esta manera de recuperar una vida simple, que los hombres vivieron antes de perderse entre las vías del mundo modernizado, fugaz, explotador que ante todo no respeta la dignidad del hombre y su originaria condición de libertad.

Ernesto Sábato es un autor que, en este panorama moderno de la literatura hispanoamericana, pertenece al grupo de escritores que como Borges, García Márquez, Carpentier y muchos más, dieron un carácter de absoluta autenticidad y singularidad a la literatura nacional.

Hoy a la luz de muchas entrevistas y memorias personales sabemos que Sábato tuvo contactos con muchísimos escritores e intelectuales que lo influenciaron en su camino literario. Su admiración hacia autores como Sartre o Camus no es un secreto, como también un profundo amor hacia todos los escritores franceses. Aunque la literatura latinoamericana es la que ejerció una menor influencia en su formación literaria eso no significa que Sábato no se haya interesado por ella. Lo que siempre le molestó, por lo que se refiere al ámbito de la literatura hispanoamericana, fue la tendencia cada vez más difundida de hacer iniciar la literatura latinoamericana desde el famoso boom literario de los años 60, como si antes y después de aquel período hubiera habido una total obscuridad artística. Además le molesta que esa literatura se sólo por sus colores populares y étnicos. El augurio más grande que hoy Sábato hace a la literatura hispanoamericana es que pueda ser evaluada no sólo por su mundo de los deseos, de los sueños e ilusiones, sino también por su búsqueda de nuevos valores que puedan ofrecer y suscitar una nueva esperanza.

En el ámbito de la influencia de la literatura hispanoamericana en la producción sabatiana se habló mucho de su amistad y contactos con Borges. En realidad, la influencia que Borges ejerció

[iv] A. Carpentier, *Conciencia e identidad de América, La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*, Seix Barral, Barcelona 1981, 276-277.

en el trabajo de Ernesto Sábato es ambigua. No cabe duda de que Sábato había amado la literatura de su compatriota pero no la siguió como modelo de escritura.

A propósito de esta relación entre los dos, los críticos a menudo llegaron a la definición de Sábato como "anti-Borges", porque aunque haya una similitud estructural y estilística entre los dos, sus posiciones en hechos de actualidad se distanciaron notablemente. Y como clara referencia a eso tenemos las páginas de *Sobre héroes y tumbas* donde Sábato, de manera muy polémica, introduce a Borges como un personaje de la obra. Los años, la política, golpes militares y otras circunstancias alejaron a los dos hasta el diciembre de 1974, cuando se reencontraron en siete ocasiones para mantener largas conversaciones sobre los más diversos temas. El periodista Orlando Barone reunió estas conversaciones en el libro *Diálogos*. En estas conversaciones se encuentran muchos puntos de vista comunes, más de los que uno podría imaginarse, y este hecho confirma que las divergencias entre los dos fueron en su mayor parte de origen político. Parece en efecto que hubo una simpatía de Borges para régimen autoritario y militar en Argentina, simpatía que un partidario de la izquierda liberal como Sábato nunca pudo comprender. De todas maneras lo que permanece de la comunicación de ideas entre los dos, representa para nosotros un caso muy interesante y una ampliación de la visión de cosas del mundo que en realidad puede nacer sólo desde un conflicto de ideas.

Y desde este conflicto de ideas, como de muchos otros que caracterizaron la vida personal de Sábato, hoy se habla de él como de uno de los escritores que nunca deja de sorprender: un hombre atormentado, un hombre perdido en su laberinto interior, un hombre que ha alcanzado una visión profunda de la existencia humana. Sábato dice:

> *"Me ha costado muchos años llegar a ciertas conclusiones y he necesitado muchas páginas para expresar mis ideas. No quiero que por resumirlas en tres líneas se desvirtúen o vulgaricen. O escribo un ensayo que puede resultar tan gordo como una enciclopedia, o mejor me callo y no digo nada".*[v]

La misma vida y la obra del autor parece el testimonio más verdadero de sus palabras: es muy conocido su papel como el presidente de la Comisión Nacional sobre los *desaparecidos*, y su libro *Nunca más*, que es un homenaje a las víctimas y a las familias de la dictadura militar argentina.

Acaso, lo que más sorprende en la vida de Sábato es la decisión, aparentemente repentina, de abandonar el mundo de la ciencia para dedicarse completamente a la escritura y el arte. Como él mismo dice, el hecho fue producto de una larga crisis, durante la cual se dio cuenta claramente de que la razón no puede explicar los misterios del corazón humano, sus miedos y su existencia.

Para Sábato la ciencia es una escuela de modestia, de valor intelectual y de tolerancia que muestra que el pensamiento es un proceso y que no hay un solo gran hombre que no se haya equivocado. Pero desde el momento en que el hombre considera en su vida cosas como el amor y el arte, no puede no aceptar que existen vastos territorios de la realidad que pueden ser comprendidos por el arte y solamente por él. Entonces se produjo su acercamiento a los problemas existenciales, que lo empujó a una nueva vida.

Muchos críticos relacionan este hecho a la permanencia de Sábato en París donde tuvo un contacto muy estrecho con los surrealistas, la filosofía existencialista y la literatura de J. P. Sartre.

---

[v] I. Allende, "*Entervista a Ernesto Sábato*", «Paula», pág. 92-95, número 90, junio de 1971.

Sin alguna duda estos contactos influyeron en su personalidad pero él mismo dice que el cambio fue también producto de otras cosas que le dieron la posibilidad de mirar al mundo con ojos libres del puro razonamiento. Sábato habla, en efecto de tres crisis que tuvo en los años 30: una crisis política en 1935, provocada por el estalinismo; una crisis científica, provocada por la ruptura del átomo de uranio, que le pareció el comienzo del Apocalipsis; y una crisis existencial, con la tentación del suicidio, del cual se salvó por un *instinto de vida*.

Sábato había descubierto el mundo ideal de la razón cuando era sólo un niño, cuando su profesor de matemáticas demostró por primera vez ante sus alumnos un teorema de geometría: acababa de descubrir el universo platónico, el perfecto orden de los objetos ideales, eternos y purísimos. Aquel milagro marcó buena parte de su existencia. Luego siguió realizando intentos en pintura, pero universo lógico le subyugó, porque estaba exento de los defectos que le atormentaban, y de todos los atributos de un mundo nocturno que, sin embargo, ejercía sobre él otro tipo de fascinación. Se puede decir que toda su vida fue una lucha entre las dos inclinaciones, que aumentó cuando, con los años, los fantasmas que se agitaban en su inconsciente intentaban manifestarse. Sentía que integraban un mundo bochornoso, y por eso resistía tanto a publicar sus ficciones. Cuando, antes de la guerra, trabajaba en el Laboratorio Curie, de París, escribía ocultamente una novela, *La fuente muda*, que nunca se animó a publicar, si se exceptúan algunos fragmentos que dio veinte años después a la revista *Sur*. Durante el día trabajaba en el laboratorio y durante la noche se reunía en un café de Montparnasse con los surrealistas. El tránsito desde la física a la literatura no fue fácil; sólo se determinó en 1943, cuando decidió irse con su mujer y su hijito a vivir en una casa de las sierras de Córdoba, lejos del mundo civilizado. No se trató de una decisión racional, pero confió más en el instinto que en las ideas.

Sábato no escribió mucho, y algunos de los grandes temas que desde siempre lo obsesionan vuelven constantemente a su producción literaria. Hay sólo tres novelas: *El túnel*, *Sobre héroes y tumbas*, y *Abbadón el exterminador*. Lo restante de su producción son ensayos y libros de memorias.

En su opinión el puro pensamiento racional escindió el hombre, y esta catástrofe espiritual que vivimos lo demuestra. Si el mundo fuera manejado por artistas, dice Sábato, sería algo desordenado pero indiscutiblemente más vivible.

El arte es algo que tiene un valor universal. Algo que enseña a vivir, algo que descubre la realidad de las cosas. Leer libros es como poder vivir mil vidas y aprender de cada una de ellas algo que nos pueda servir para soportar las incertidumbres de la existencia. En cada uno de nosotros luchan el bien y el mal, nuestro Dr. Jekill y Mr. Hyde, y esta es una lucha incesante que crea nuestros tumultos interiores. Somos hombres a la merced de instintos irracionales, inexplicables por la razón y la ciencia. Ser hombre significa ser algo contradictorio y el mismo Cartesio, piedra absoluta del racionalismo, creó los fundamentos de su teoría basándose en tres de sus sueños, e irónicamente Sábato cree que eso fue un buen inicio para un defensor de la razón.[vi]

La literatura permite, sobre todo a los que la escriben, expresar cosas horribles y facetas más contradictorias de las propias almas. Es como un territorio oscuro y ambiguo pero siempre auténtico. La escritura permite lo que la conciencia jamás permitiría. Esta dimensión literaria Sábato la

[vi] E. Sábato, *Prima della fine*, Einaudi, Milano 2000, 54.

descubrió durante su permanencia en París, en el contacto con Breton y el ambiente surrealista. En un tiempo de crisis total sólo el arte puede expresar la angustia y la desesperación humana, porque a diferencia de otras actividades del pensamiento, es la única que abraza la totalidad del espíritu. Y como decía Artaud: "*Non c'è nessuno che abbia mai scritto, dipinto, scolpito, modellato, costruito, inventato, se non per uscire dal proprio inferno*".[vii]

Para Sábato, el arte tiene la gran responsabilidad de expresar los grandes enigmas de la existencia: Dios y destino, esperanza y angustia y el sentido general de la vida. Los que tienen la inclinación literaria tienen que superar la tentación de juntar palabras sólo para hacer una obra. El arte no reside en la facilidad. Por eso un escritor tiene que ser un fanático, porque si tiene una idea tiene que obsesionarse con ella, nada debe anteponerse entre él y su creación. Y para que una literatura resulte universal Sábato dice que es necesario ser nacional. Ante todo un personaje tiene que ser verdadero, debe tener carne y hueso, cerebro y corazón, y para ser tal tiene que ser colocado en un lugar concreto y en una época precisa. Pero el proceso cultural de la humanidad es perpetuo y vive de acciones y reacciones entre todos los hombres de una nación y entre todas las naciones. Por eso hay que ser nacional; es decir, expresar la tierra, el lugar donde se nació y se vive. Sábato hace una distinción precisa entre este carácter nacional en la escritura y la cultura nacional. En su opinión una cultura nacional no existe, porque no puede separarse de la cultura universal. ¿Por qué? Porque nunca se escribe nada nuevo, en realidad todo lo que escribimos, pintamos o filosofamos tiene sus raíces en el pasado. Se podría retroceder hasta la cultura griega o egipcia para explicarlo. Solamente un imbécil puede creerse totalmente original, dice Sábato. Pero esa cultura universal, que es una parte fundamental de nuestra vida, no tiene que ser enseñada de manera enciclopédica, porque el verdadero conocimiento de las cosas se obtiene viviéndolas y experimentándolas autónomamente. Por eso se necesita leer pocos libros pero con pasión, porque ésta es la única manera para vivir algo que de otra manera sería sólo un cementerio de palabras. El seudo-enciclopedismo, dice el autor, está siempre unido a la enseñanza libresca, que es una de las formas de la muerte. Se necesita un ser humano que aprenda en la medida en que participa al descubrimiento y a la invención, que tenga libertad para opinar, para equivocarse, para rectificarse, para ensayar métodos y caminos, para explorar. La cultura y la tradición, que los grandes del pasado nos dejaron, es fundamental para crearnos como hombres cultos, pero el saber y la cultura son al mismo tiempo parte de la tradición y de la renovación. No existe un saber petrificado, inmóvil, para siempre idéntico a sí mismo.

Para Sábato, una narración que tenga un valor literario nunca podrá obedecer a la idea de la objetividad, porque los personajes, que son el alma de una narración, son siempre ambiguos: reflejan la verdad de la vida real, que es siempre ambigua y nunca lógica como una tesis matemática. La regla principal de la ficción es hablar sobre lo dramático y misterioso, sobre todo lo que es contradictorio (desde nuestro mundo interior hasta los hechos reales), pero se manifiesta en el mundo. Sin embargo no podemos olvidar que el testimonio de la novela aunque es un testimonio histórico, social y político de un época nunca tiene un papel puramente social. Si no se puede prescindir del marco histórico, y los personajes tienen que ser bien planteados en un espacio y en el tiempo, lo que realmente atribuye un valor universal a una novela y a la literatura en gene-

[vii] *ibid.*, 63.

ral va más allá de este aspecto. La razón por la cual hoy también leemos las *Mil y una noches*, la *Odisea*, los libros de Cervantes o de Shakespeare, está en el hecho de que estos libros no son simples análisis del tiempo y de la sociedad en la cual se escribieron, sino un testimonio de dudas humanas sobre la vida y la existencia, siempre presentes desde el principio de los tiempos.

Por supuesto, Sábato no reconoce al género policiaco un valor que va más allá del entretenimiento. Su papel es ser un pasatiempo, no una revelación del corazón humano. Además este género trata de explicar el mundo y los hechos de manera puramente lógica. Quiere captar con la razón lo que la razón no puede comprender. En una narración de este tipo todo tiene que tener una causa, un motivo, y todo tiene que estar relacionado entre un orden. Y como esto es imposible, porque el mundo no funciona de manera ordenada sino de manera absurda e inexplicable, este género no se pude clasificar de otra manera que como utópico e imperfecto.[viii]

El intelectual tiene que ser un testigo implacable de su tiempo, debe ponerse al servicio de la comunidad, de los hombres. La sociedad ha alcanzado una reducción de la multiplicidad a la unidad; es decir ha alcanzado el ideal del orden. Este aspecto sería positivo si no fuera desesperado. La organización es indispensable en la sociedad, también un artista la realiza porque tiene que tomar aspectos de la realidad exterior y organizarlos dentro de una visión personal del mundo y de sus ideas. Sin embargo para que una sociedad sea organizada y no opresiva tiene que ser organizada por hombres libres y cooperantes. Pero en la organización social que el mundo vive hoy existe un exceso del orden, que ha transformado los hombres en engranajes, en autómatas, en seres dominados por la industria y las máquinas. Estamos condicionados por la televisión, la publicidad y todo lo que es el mundo exterior, al cual tendríamos que creer como en un Dios; el mundo está dominado por la ausencia de valores e ideales, y favorece un sólo aspecto: el de no reflexionar y de conformarse a la masa. Se trata de una manipulación de existencias bajo un falso ideal de libertad. La sociedad no lleva a la comunicación entre seres como personalidades, sino a la comunicación vacía de seres como funciones económicas. Es lógico que así se favorezca una crisis del hombre moderno, que parece tener todo a su disposición, pero sigue viviendo en la soledad, hundido en una existencia sin sentido:

> *"Sin embargo, creo que uno de los errores característicos de nuestro tiempo es buscar la clave de todo lo que sucede en la economía, así como la salvación física y espiritual del hombre. No es que me sea indiferente la muerte por hambre de un solo niño. Por el contrario, toda mi vida he luchado contra la injusticia social que se sufre en todo el mundo pero en especial en este continente latinoamericano que ha sufrido y sufre todos los horrores de la explotación y del hambre. Pero, con las trágicas experiencias de este siglo, he comprendido que es peligroso pedir únicamente justicia social: hay que exigirla junto con la libertad. En cuanto a mi país lo que más me preocupa es el problema precisamente de la libertad".*[ix]

El ser humano no tendría que conformarse y creer que la uniformidad es un valor, abandonando así su individualidad y diversidad:

[viii] Opiniones presentes en el libro de Sábato, *Heterodoxia*, Seix Barral, Buenos Aires 1991, 240-244.

[ix] Palabras de Sábato en R. Alifano, *El escritor y sus fantasmas,* «Diario Clarín», Buenos Aires, 1975

> *"Debemos, pues, partir de la diferencia entre los hombres y entre los pueblos, y aplicar en cada caso ideas que tengan en cuenta sus características étnicas, sociales, históricas, psicológicas y espirituales. Toda otra tentativa está destinada al fracaso más absoluto".*[x]

Sábato cree firmemente que el mundo tiene que empezar a vivir en la condición de solidaridad. Vivir juntos y ayudarse, pero sin perderse en el peligro de la masificación absurda y vacía. Unirse y buscar valores absolutos, que son valores espirituales, y luchar por ellos aunque esto signifique luchar por utopías. Esta es la única manera de salvar al hombre. Sólo los valores espirituales pueden salvarnos del gran terremoto que amenaza a la humanidad entera. Se necesita el coraje que nos sitúe en la verdadera dimensión del hombre. No podemos permitirnos el lujo de la depresión, porque este lujo tampoco pueden permitírselo los padres de todos aquellos niños que cada día se mueren de hambre y enfermedades. Hay que luchar por este mundo que nos hace sufrir pero que es el único que tenemos y que es el único que puede realizar la plenitud de nuestras existencias. El hombre tiene que abrirse al mundo, a la tierra que está en peligro de la destrucción.

> *"Este hecho de la globalización que tanta amargura me ha traído, tiene a la vez su contrapartida. Lo importante son los valores que nos alientan, son los valores los que presiden las grandes decisiones. La lectura es un valor espiritual. Lo importante es resistir. Simplemente, no hay que permitir que nada (tampoco la tecnología) nos desperdicie la gracia de los pequeños momentos de libertad que podamos gozar: una mesa que compartimos con gente que queremos, una caminata entre los árboles, la gratitud de un abrazo".*[xi]

La verdadera vida puede también encontrarse en lo esencial de las cosas más simples, en lo esencial que a menudo se olvida y no se considera, pero en lo cual se explicita lo que somos realmente. La riqueza y los bienes materiales no dan la felicidad, la dan las imágenes de nuestra memoria, un paisaje, un rostro, una palabra. Y es en una sola palabra que Sábato pone sus esperanzas: la paz. La paz dice Sábato es una palabra sagrada y suprema, y el compromiso del siglo XX está en el tentativo de construirla:

> *"El amargo presente al que nos enfrentamos exige que nuestras palabras, nuestros gestos, nuestra obra se consagre, como verdadero cumplimiento de nuestra más alta vocación, a expresar la angustia, el peligro, el horror, pero también la esperanza y el coraje y la solidaridad de los hombres. En medio de esta tremenda situación, cada hombre y cada mujer, ustedes también, chicos, están llamados a encarnar un compromiso ético, que los lleve a expresar el desgarro de miles y miles de personas, cuyas vidas están siendo reducidas al silencio a través de las armas, la violencia y la exclusión.*
> *Se ha hecho evidente que quienes detentan el poder toman decisiones ajenas al sentir de la humanidad, guerras atroces que sostienen los países poderosos contra pueblos desamparados, bajo la siniestra ironía de resguardar a la humanidad... Frente a estos hechos, frente a la violencia y a la muerte de nuestros hermanos, hemos de resistir para resguardar ese absoluto donde la vida y los valores ya no se canjean, alcanzando así la medida de la grandeza humana.*

---

[x] *ibidem.*
[xi] E. Sábato, *La resistencia*, Seix Barral, Barcelona, 2000.

En todos los idiomas 'paz' es una palabra suprema y sagrada, expresa el deseo de Dios para los hombres.
El deseo de un reino de paz y justicia; la paz y la justicia que estamos acá para reclamar y testimoniar".[xii]

Por lo tanto no tenemos que sorprendernos que Sábato, como su último deseo, haya expresado que en el día de su muerte escriban en su tumba una sola palabra: PAZ. En fin, esto es por lo que desde siempre ha luchado con todas sus fuerzas.

Antes del fin

Si la vida verdadera de los escritores se esconde en sus libros, *Antes del fin* es el testimonio más profundo de esta verdad. En este libro, publicado en 1998, Sábato describe toda su vida con la profunda sabiduría de una persona que ha visto muchas cosas, experimentado ideas, conocido y amado y que al final deja un testimonio de sí sin la pretensión de enseñar, sino simplemente de testimoniar un camino, que quizás pueda servir para las generaciones jóvenes que todavía tienen que enfrentar la vida.

En la primera parte del libro, que el autor titula *Primeros tiempos y grandes decisiones,* vuelve con la memoria a su infancia, a su tierra y a esos primeros recuerdos de la vida que permanecen en nuestras almas y, aunque sin demostrarlo, a veces nos atormentan como fantasmas y dragones. Quizás porque el tiempo de la niñez es el único de la felicidad verdadera, porque no se vive realmente, por lo menos no en el mundo exterior. Se pasa el tiempo en un mundo interior donde todo transcurre lentamente entre la inocencia de los juegos y del no saber, donde la vida parece un sueño o una magia que, cuando se pierden, nunca vuelven a visitarnos. Recordar los tiempos de nuestra niñez es la ocasión de volver a nuestras raíces, cosas, personas y sentimientos olvidados. Es una rememoración del universo remoto y lejano que a veces se condensa simplemente en un rostro, en una calle, en una plaza. Sábato descubre la niñez como un momento de vida puro e incontaminado, un momento de pura inocencia hecho de cosas pequeñas y modestas. Es un momento de la vida en que existe la fe, un niño cree en todo, no duda, no sospecha, en su corazón todavía no tiene la amargura de la vida, la frustración y la melancolía.

La vida de un niño se desarrolla entre la realidad y la fantasía, se desarrolla en un mundo interior y espontáneo en el cual todo es posible. Exactamente esta dimensión es la que falta a los hombres maduros, que viven preocupándose sólo de la dura realidad, que es una dimensión desoladora llena de confusión y frustración. El ideal, en el cual los hombres tendrían que creer, es el de los inocentes sueños, de la espontaneidad y simplicidad de la vida. Sólo así se puede superar la realidad a veces repugnante. Sábato cree que hasta ahora sólo los artistas, santos y héroes han alcanzado este pedazo del Absoluto. Pero la gravedad de la vida es darse cuenta de cosas que en la inocencia de nuestra niñez ni siquiera habíamos podido imaginar. Vivir es enfrentarse con la muerte de los que hemos amado, ver las injusticias que llenan el mundo y sentirnos paralizados frente a tanto dolor.

[xii] S. Heguy, *Entrevista a Ernesto Sábato,* «Diario Clarín», jueves 20 de marzo de 2003.

Desgraciadamente Sábato se dio cuenta de estos aspectos de la vida cuando todavía era muy joven: lo sentía por el mismo nombre que le pusieron y que fue el de su hermano que se había muerto sólo algunos meses antes de que él viera la luz. Este hecho dejó en él una carga infinita de responsabilidad frente a la existencia: tuvo la necesidad de justificar con su vida la muerte de otro ser humano, de la cual no era el responsable.

Muchas veces cuando se sentía perdido y pensaba en el suicidio, esta sensación fue también su salvación porque le ayudaba pensar en los que dejaría tristes con su muerte. Probablemente por esta sensación de responsabilidad ante la vida participó activamente en todas actividades políticas y sociales que luchaban contra la explotación y el aniquilamiento del hombre. Probablemente desde entonces sintió que sólo en la resistencia habita la esperanza y que un hombre, que vive la vida estando de brazos cruzados, es un hombre que se ha convertido en el cómplice de un sistema que legitima la muerte silenciosa.

Este anhelo de existencia, la necesidad de descubrir las raíces y el sentido de la vida, lo llevaron a buscar la claridad en la lógica y el razonamiento. Cuando estas cosas no consiguieron satisfacerle por la incapacidad de explicar las congojas, la soledad y la muerte, Sábato se volvió a las artes que lo salvaron, abriendo delante sus ojos el infinito y misterioso mundo interior. El tema del arte vuelve otra vez como una idea de salvación, de pureza, de recuperación y de liberación de lo que está en nuestro interior. Descubre así, entre sus tormentos, que la verdadera vida se revela en cosas sencillas y pobres: la realidad de su tierra poblada por emigrados en busca de una vida mejor - como sus padres, que vivieron una profunda nostalgia, pero siempre teniendo viva la luz de la esperanza. De los corazones de estos hombres nació el tango, dice Sábato, que no es otra cosa sino un pensamiento triste que se baila porque *"el mundo nada puede contra un hombre que canta en la miseria"*.[xiii]

En este libro Sábato mismo subraya como el conocimiento de la vida misma es algo a lo que le llevaron los años y sus experiencias personales. El hombre es un ser que vive en sus circunstancias, no vive de ideas abstractas. El hombre tiene que enfrentar sus ansiedades y debilidades, buscar y conocer, vivir la vida y si es necesario también perderse. Lo que importa realmente no es caer sino lograr a levantarse después de cada caída. Es necesario pasar por muchos universos y caminos para comprender lo que realmente tiene un valor absoluto, que puede encontrarse sólo en lo más íntimo y personal. Desafortunadamente dice Sábato "*la vida se vive en borrador*",[xiv] es decir nunca se puede volver atrás, recuperar el tiempo perdido o reparar a los errores hechos.

En la última parte del libro, titulada "*El pacto entre vencidos*", Sábato expresa el todo dolor por la condición del hombre que perdió la oportunidad de crear un mundo donde hubiera podido ser el protagonista en lugar de convertirse en un nuevo condenado. Con gran claridad, analiza los males de nuestro tiempo, desde la destrucción de la naturaleza hasta el falso mito del progreso, hasta la perspectiva de una destrucción total. La cantidad de los residuos tóxicos es altísima, cada día mueren muchas especies animales. El hombre parece no haber aprendido nada de las dos guerras mundiales y de la tragedia atómica de Chernobil. Se vive en la era del plutonio, y Sá-

---

[xiii] E. Sábato, *La resistencia*, cit.

[xiv] Id., *Antes del fin. Memorias*, cit., 75.

bato nota con ironía que ya en esta palabra hay una referencia siniestra a Plutón, dios griego del infierno.[xv]

Los seres humanos ya no tienen valor: la destrucción entonces no concierne sólo la naturaleza, sino el hombre que se ha convertido en una máquina que puede ser planificada, organizada, clonada y perfeccionada según las necesidades. Los jóvenes ya no quieren tener hijos, las nuevas generaciones no se arriesgan a ser padres ya que las preocupaciones económicas y sociales son demasiadas. No hay certidumbres, seguridad, ni fe. La humanidad parece destruirse con sus propias manos.

Con estas ideas, Sábato es un testigo implacable de su tiempo y comprende sin desilusión que estamos viviendo una crisis absoluta. Pero, como siempre ha dicho en sus escritos, no se puede perder la esperanza. Tenemos que esforzarnos para mantenerla siempre viva. Tenemos que recordar a todos los hombres que siempre creyeron en utopías y también murieron para ellas. Nunca se dejaron frustrar por la crueldad. Lo que queda de su recuerdo nos ayuda para que nos orientemos en la obscuridad presente. La utopía es necesaria al hombre porque sólo los que serán capaces de encarnar las utopías estarán preparados para la batalla final y decisiva; la batalla destinada a recuperar a la humanidad perdida.

La humanidad no puede existir sin héroes, mártires y santos. Se necesitan actos de un loco coraje para superar las injusticias. Estos héroes son los que pueden indicarnos el camino que lleva a la nueva vida. Por este motivo Sábato propone un pacto entre hombres, entre "vencidos": encontrar algo que todavía tenga valores por los cuales valga la pena sufrir y morir. La solidaridad entre hombres, grande e indestructible como una torre. Una batalla decisiva para recuperarnos como humanidad y hombres que hoy están perdidos.

El túnel

El túnel es la primera novela publicada por Ernesto Sábato. Sale en 1948 en Buenos Aires y obtiene un gran éxito. Detrás de una historia aparentemente muy simple, se celan congojas personales del autor, las que lo llevaron a dejar el camino de la ciencia y abrazar la incertidumbre de la literatura. La escritura de la obra fue un tentativo de reconquistar la unidad de su vida.

En realidad el desenlace de la novela es muy elementar y simple. Se trata de un pintor que busca una persona que pueda comprender su arte y llenar su existencia, y cuando finalmente la encuentra, destruido por la incomunicación con la mujer amada, la mata. Esta "simple" historia de amor y muerte revela la soledad del hombre, su anhelo hacia la comunicación y la comprensión, su necesidad de compartir la vida y la existencia con los demás, en la desesperada búsqueda de su propia salvación.

Se considera *El túnel* una novela existencial:

> "El túnel *es la novela de la soledad del hombre actual, expresada en la imposibilidad de comunicación y en la vaciedad del amor. Construida con gran economía de medios, ya eran visibles en ella algunas notas que en la última (i. e.* Sobre héroes y tumbas*), se han desarrollado y enajenado totalmente. Su*

[xv] *ibid.*, 105

personaje mostraba una oscura ambigüedad, que luego sería la característica central de su concepción de los personajes novelescos”.[xvi]

“Sábato testimonia a Sábato; su pretensión de mostrar lo que sucede o sucedió resulta en la realidad sólo mostración de su concepción del mundo, de lo que **le** *sucede”.*[xvii]

Así el tema central y dominante del libro es la soledad y la incomunicabilidad del hombre, elementos de la filosofía personal de Sábato de aquellos años. En el comportamiento del protagonista Juan Pablo Castel, que es también el narrador de la obra, se manifiesta en lo que se podría definir una motivación existencialista. Por otro lado la figura de María Iribarne, la mujer amada, presenta elementos que desde una perspectiva existencial introducen el tema del otro.

Generalmente la pasión hacia el otro es algo que atormenta, porque amenaza nuestra existencia. Esta condición se vuelve todavía más difícil si la relación establecida está llena sólo de contenidos exteriores y superficiales, es decir, si la relación no incluye las esencias de los seres en cuestión. Por consiguiente entre los seres hay casi siempre un vacío. Para colmarlo hay que establecer una comunicación intensa de diálogos de ser a ser, de un existente al otro. Este proceso es exactamente el que Juan Pablo Castel intenta desarrollar, pretendiendo salir de la propia soledad e incomprensión a través de su contacto\amor con María; otro ser tan existente como él, es decir, otro ser tan solo y confuso. La razón por la cual Castel empieza a escribir la historia está en la esperanza que alguna persona llegue a comprenderlo. “*Aunque sea una sola persona*” es su grito. Es un grito de un hombre desesperado, que quiere ser comprendido, que quiere comunicar, y conservará esta esperanza aun después de la muerte de María, en realidad el único ser que hubiera podido comprenderlo completamente. Sábato en uno de sus ensayos dice:

“El Yo aspira a comunicarse con otro Yo, con alguien igualmente libre, con una conciencia similar a la suya. Sólo de esa manera puede escapar a la soledad y a la locura. De todos los intentos, el más poderoso es el del amor. Pero es inútil que lo haga con un robot, o con una prostituta que convierte el amor en sexo mecánico, o con una mujer que obedezca a poderes magnéticos: en cualquiera de esos casos sólo logrará satisfacer sus necesidades sexuales. El cuerpo de los demás es un objeto y mientras el contacto se realice con el solo cuerpo no existirá sino una forma del onanismo”.[xviii]

El momento en que empieza la declaración de su anhelo de comunicación es durante la exposición. En esta ocasión Castel pone entre sus pinturas una que es la más significativa para él. Se trata de la “Maternidad”. En la pintura Castel había puesto en un pequeño rincón del cuadro un detalle enormemente sugestivo, sugestivo porque portador de su angustia existencial. Sólo la persona similar a él hubiera podido notarlo. Castel pone a la prueba todos los presentes a la exposición porque busca conscientemente su “otro”, su pareja existencial. La escena del cuadro lo explica muy bien:

[xvi] A. Borello, *Sobre héroes y tumbas*, reseña en “Boletín Cultural”, Madrid, 1963.

[xvii] J. Ludmer, *Ernesto Sábato y un testimonio del fracaso*, en “Boletín de Literaturas Hispánicas", n. 5, 1963, 84.

[xviii] E. Sábato, *Heterodoxia*, cit., 240-244.

> *"Pero arriba, a la izquierda, a través de una ventanita, se veía una escena pequeña y remota: una playa solitaria y una mujer que miraba el mar. Era una mujer que miraba esperando algo, quizá algún llamado apagado y distante. La escena sugería, en mi opinión, una soledad ansiosa y absoluta"*.[xix]

La importancia del detalle no es secundaria, es fundamental porque especifica y explica claramente la visión existencial del Castel. Es la concretización del ser a través del arte. El primer paso hacia la relación y la comunicación lo hace María, aunque sin darse cuenta, porque es la única en notar el detalle y no sólo: ella se para como encantada frente a la escena. ¿Y Castel? Castel "*la observó todo el tiempo con ansiedad*".[xx] Sin embargo no tiene coraje para hablar con ella. Es como si el miedo fuera más fuerte que él. Castel no sabe si está listo para arriesgar. Ella representa su única salvación pero él no sabe si va a funcionar. Por eso se queda *"entre un miedo invencible y un angustioso deseo de llamarla"*,[xxi] porque su miedo es como "*jugar todo el dinero que te dispone en la vida a un sólo número"*.[xxii] María es su número, la sola posibilidad de una existencia total. Castel empezará a pintar pensando sólo en ella, hasta el momento en que tomará la decisión de verla.

En el primer encuentro Castel comete un gran error: se enamora de María. Es un error involuntario al cual lo empuja la desesperación de su ser. Es un error porque va a transformar desde el principio a esta mujer en un objeto. Es decir no la respetará como sujeto, como un ser humano, como un ser libre, con los mismos derechos de vivir su vida y cuestionar su existencia como él. Castel afirma:

> *"Mi corazón latía con violencia y sentí que se me abría una oscura pero vasta y poderosa perspectiva: intuí que una gran fuerza, hasta ese momento dormida, se desencadenaría en mí"*.[xxiii]

Después, gritándole en voz alta, exigirá otro encuentro, porque siente que la necesita, sin poder explicarlo, ni a ella ni a sí mismo. Se lo manifiesta así:

> *"Hasta ese momento no me había hecho la pregunta y más bien había obedecido a una especie de instinto… siento que usted será algo esencial para lo que tengo que hacer, aunque todavía no me doy cuenta de la razón…"*.[xxiv]

Castel está seguro de poseerla porque quiere que las cosas sean así. Para que su soledad se supere exige que ella comparta sus posiciones: *"No sé lo que piensa y también sé lo que pienso yo, pero sé que piensa como yo"*.[xxv] Cuando recibe la primera carta escrita por la muchacha, carta que ella con simplicidad firma "María", su anhelo de posesión aumentará. Es el principio del fin: intentará someterla cada vez más, hasta llegar a interpretar sus miradas y palabras, imaginándose engaños inexistentes y experimentando celos incluso por todo lo que hizo en su pasado, desde viajes hasta

---

[xix] Id., *El Túnel*, Biblioteca Breve, Buenos Aires 1978, 17.
[xx] *ibidem.*
[xxi] *ibidem.*
[xxii] *ibidem.*
[xxiii] *ibid.*, 41.
[xxiv] *ibid.*, 44, 45.
[xxv] *ibid.*, 46.

sus pasados amores. Su obsesión se explica en estas palabras: "*Esa simplicidad me daba una vaga idea de pertenencia, una vaga idea de que la muchacha estaba ya en mi vida y de que, en cierto modo, me pertenecía*".[xxvi]

En este estado de locura, Castel no consigue aprovechar de los momentos hermosos en que la comunicación entre ellos se establece, perdiendo de esta manera todo aquello por lo cual la había conocido y se había acercado a ella. Sólo cuando ya será demasiado tarde dirá:

> *"Ahora que puedo analizar mis sentimientos con tranquilidad siento que, en cierto modo, estoy pagando la insensatez de no haberme conformado con la parte de María que me salvó (momentáneamente) de la soledad".*[xxvii]

En realidad Castel nunca hubiera podido sentir felicidad si lo que estaba buscando era una comunicación total que con María no llevó a cabo. Por eso hay una fundamental contradicción de pensamiento en la figura del Castel. Quiere una comunicación total, no logra obtenerla porque para satisfacer su ser y anhelo de gratificación trata a otro ser como objeto no respetando su subjetividad. Y si hacemos del otro un objeto, esta persona no puede comunicar si a su vez no es respetada como persona completa. Si yo intento satisfacer mi ser el otro no podrá hacerlo. Así el ciclo se cierra y nos encontramos otra vez al principio de la filosofía existencialista: yo como ser existente para superar la soledad tengo que comunicar de sujeto a sujeto, cosa que como vemos es prácticamente imposible. ¡La libertad de una persona muere en el punto en que empieza la libertad de la otra! En propósito Mounier dice:

> *"El otro-objeto no es suficiente para despertar el amor; el amor sólo puede nacer del deseo del otro-sujeto (María en la novela). Es preciso, (para obtener el triunfo) que la libertad del otro no sólo sea encontrada, sino que se convierte en mi cautiva (...). Yo deseo, en efecto, que el otro venga a quedar engullido en mi libertad y que lo haga libremente, puesto que quiero poseerle como libertad. Yo le pido, pues, ser objeto queriéndole a la vez sujeto.*
> *Además, para aprenderlo como sujeto es preciso que yo sea objeto como él e incluso objeto fascinador. Pero instantáneamente yo (sujeto) dejo de aprehenderla como proyectaba. La rabia de esta impotencia puede llevarme a tratarme furiosamente como objeto, como un niño que se da manotazos o como el hombre que se injuria y se hunde en el fracaso; tal es la significación del masoquismo".*[xxviii]

Es entonces que Castel intenta una posesión carnal, porque si la comunicación entre almas no es posible quizás lo será la de cuerpos. Pero la consideración necesaria es que el "Yo" y el alma no existen en estado puro, sino en estado encarnado. Entonces la posesión carnal tendría que significar un nivel total de la posesión anímica. "*La sexualidad no es una función contingente de mi cuerpo, sino una estructura necesaria de mi ser, un proyecto fundamental de mi tipo de existencia*".[xxix] Castel mismo lo entrevé, pero no lo comprende completamente: "*¿Qué quería decir? ¿Un amor que in-*

[xxvi] *ibid.*, 62.
[xxvii] *ibid.*, 155.
[xxviii] E. Mounier, E., *Introducción a los existencialistas,* «Revista de Occidente», Madrid 1951, 106.
[xxix] *ibid.*, 107.

cluyera la posesión física? Jamás me preocupó excesivamente. Quizá lo buscaba en mi desesperación por comunicarme más firmemente con María".[xxx]

Cuanto más se subsiguen las citas entre los dos, Castel empieza darse cuenta con mayor claridad de que la única comunicación posible entre ellos va a ser parcial y nunca completa. Lo testimonia en sus palabras en más de una ocasión:

> *"Yo tenía la certeza de que, en ciertas ocasiones, lográbamos comunicarnos, pero en forma tan sutil, tan pasajera, tan tenue que luego quedaba más desesperadamente solo que antes, con esa imprecisa satisfacción que experimentamos al querer reconstruir ciertos amores de un sueño".*[xxxi]

> *"Sé que, de pronto, mirando un parque en la tarde o la salida de un carguero de nombre remoto, lográbamos algunos momentos de comunión".*[xxxii]

E insiste: *"Sólo lográbamos confirmar la imposibilidad de prolongar la fusión o consolidarla mediante un acto material".*[xxxiii]

A la luz de estos acontecimientos la incomunicabilidad resulta muy clara. Castel y María demuestran como el acceso al otro es imposible por lo espiritual y físico. Sartre en *La náusea* lo explica con: "*Nadie, para nadie Antonio Roquetin existe*". La idea es que el problema que bloquea la comunicación está en el hecho de que cada uno de nosotros es demasiado preocupado por sí mismo. Lo que importa a cada uno es la propia realización. Nunca pensamos en las exigencias de los otros, y a menudo, si nuestra realización significa la anulación del otro, no nos preocupamos. El egoísmo nos vuelve ciegos. Pero, no obstante la soledad que este egoísmo nos causa, los sucios seres humanos a veces llegan a sentirse orgullosos de este sentimiento y llegan a sentirse superiores. Estas sensaciones las siente también Castel cuando dice:

> *"Generalmente, esa sensación de estar solo en el mundo aparece mezclada a un orgulloso sentimiento de superioridad: desprecio a los hombres, los veo sucios, feos, incapaces, ávidos, groseros, mezquinos; mi soledad no me asusta, es casi olímpica".*[xxxiv]

Este tema que aparece de manera muy sutil en este primer libro de Sábato, fue destinado a convertirse en la principal obsesión en su vida.

Probablemente lo que llevó al autor a empezar este libro fue una gran desilusión en el hombre y en la humanidad a la luz de los acontecimientos de la segunda guerra mundial, que ya había estallado cuando Sábato estaba escribiendo *El túnel*. Ver los horrores del nazismo y la completa degradación humana no pudo no dejar consecuencias en su corazón ya lleno de incertidumbres y dudas existenciales. A partir de este momento se introduce en su reflexión sobre el amor un pesimismo muy grande, destinado a plasmarse también en *Sobre héroes y tumbas*. Efectivamente el

---

[xxx] E. Sábato, *El Túnel*, cit. 77.
[xxxi] *ibid.*, 77, 78.
[xxxii] *ibid.*, 78.
[xxxiii] *ibidem.*
[xxxiv] *ibid.*, 94.

amor entre los protagonistas de esta novela, Alejandra y Martín, estaba destinado al fracaso desde el principio. Además Alejandra recuerda a María. Las dos son mujeres insatisfechas, se dejan tratar como objetos porque tienen una absoluta resignación en la vida y creen que esa carece de significado. Quizás eso fue suficiente para que Sábato las hiciera morir ambas y de una manera violenta. Iris Ludmer dice:

> *"Los amores que crea Sábato no sólo son imposibles, tan ficticios y extraordinarios, que están condenados desde su nacimiento mismo (extraordinario también), sino que revelan una concepción del mundo sin esperanza, una soledad sin salidas".*[xxxv]

De este modo se puede hablar de una visión existencial negativa. Hay otro aspecto muy interesante que surge de la lectura del *Túnel*. Es la obsesión del protagonista de vivir una existencia absoluta y auténtica, y no tiene ninguna importancia el precio que tiene que pagar para obtenerla. En este aspecto Sábato emerge como la encarnación del Castel de la ficción. ¿Quién, si no Sábato, lo había abandonado todo para descubrir la verdadera existencia? Entonces en esta parte del libro el lector comprende que está siguiendo la búsqueda del escritor. Escritor que se convirtió en protagonista-narrador. La vida llena, que Castel va buscando, es una vida que tiende a alejarse de los bienes materiales. A menudo los hombres viven condicionados y encantados con cosas mundanas, cosas que en realidad son vacías, son objetos. Y como hemos visto lo que es objeto no puede satisfacer, no puede rellenar, no puede dar la felicidad interior. Cada día nuestra existencia está amenazada por estas cosas que nos empujan hacia el vacío y lo absurdo de todo lo que es material. El hombre tiene que abrir los ojos y comprender que son los objetos que tienen que servir al hombre y no es el hombre el que tiene que convertirse en el esclavo del objeto. Los objetos tienen el valor que nosotros les damos y, una vez que ya no sirven, pierden cualquier significado. Nuestra vida tiene que ser una lucha incesante, una tensión incesante para que podamos liberarnos y para que podamos obtener nuestra libertad incondicionada. El hombre tiene que huir de la masificación, porque cuando todos siguen una vía, allí seguramente se esconde algo que no funciona. Es preferible sufrir la soledad que perder la propia autenticidad en la masificación. Castel dice:

> *"Detesto los grupos, las sectas, las cofradías, los gremios y en general esos conjuntos de bichos que se reúnen por razones de profesión, de gusto o de manía semejante... siempre he mirado con antipatía y hasta con asco a la gente, sobre todo a la gente amontonada".*[xxxvi]

Pero entonces es natural preguntarse si la soledad sea un estado natural del hombre del cual nunca se puede liberar. ¿Entonces qué es lo que queda si la comunicación no es realizable, la búsqueda de armonía total y permanente con el otro es imposible, y la masificación es alienación? Queda una vida en búsqueda continua, y quedan las situaciones límite como la muerte, el sufrimiento y la falta. Sentirse vivo significa intentar escapar de esas situaciones límite, acumular

[xxxv] J. Ludmer, *Ernesto Sábato y un testimonio del fracaso*, «Boletín de Literaturas Hispánicas», nº 5, 1963, 84.

[xxxvi] *ibid.*, 20.

el saber y aceptar las sensaciones de inquietud, tener coraje de perderse y correr peligros. Por consiguiente el hombre puede elegir entre una vida auténtica y una vida inauténtica, o mejor, puede elegir entre placer de cosas exteriores y la espiritualidad. El protagonista de la obra vive su vida intensamente y elige vivir la vida auténtica. A veces cae víctima del mundo material y es en aquellos momentos que experimenta la bajeza y la suciedad de la vida, como el alcohol y las prostitutas. Sin embargo su lucha interior es incesante y se da cuenta que puede hacer una sola elección: o vivir o existir. Si uno elige vivir pasa su vida creyendo en Dios o en cosas sin alguna importancia. Vive su vida sin valores, en la inautenticidad más grande, en la anchura infinita, en límites constantes. Por otro lado si uno elige existir, consigue ver a los demás que existen, que buscan en los túneles del mundo interior y exterior la verdadera vida, la autenticidad absoluta, la comunicación y la liberación da la soledad. Cuando Juan Pablo Castel encontró a María creía que había encontrado a un ser igual:

> *"Era como si los dos hubiéramos estado viviendo en pasadizos o túneles paralelos, sin saber que íbamos uno al lado del otro, como almas semejantes en tiempos semejantes, para encontrarnos al fin de esos pasadizos delante de una escena pintada por mí, como clave destinada a ella sola, como un secreto anuncio de que yo estaba allí y que los pasadizos se habían por fin unido y que la hora del encuentro había llegado".*[xxxvii]

Desgraciadamente no era así, y al final de la historia Castel se da cuenta que siempre se ha tratado sólo de su propio túnel, su propia búsqueda, su propia vida. Llega a considerar que en realidad todo era "*una estúpida ilusión*", aunque a veces parecía que los muros que los separaban eran "*de vidrio*" o a veces de "*piedra negra*".[xxxviii] "*Toda la historia de los pasadizos era una ridícula invención o creencia mía y que en todo caso había un sólo túnel, oscuro y solitario: el mío, el túnel en que había transcurrido mi infancia, mi juventud, toda mi vida*",[xxxix] dice Castel.

Aquí el drama alcanza su ápice porque Castel llega a la conciencia que la vida es una absurdidad, un hecho ciego e irracional. Algo que no se puede comprender sino sólo intuir viviendo y sufriendo. Alcanza lo que los existencialistas llaman "facticidad" del hombre:

> *"Es un planeta minúsculo, que corre hacia la nada desde millones de años, nacemos en medio de dolores, crecemos, luchamos, nos enfermamos, sufrimos, hacemos sufrir, gritamos, morimos, mueren y otros están naciendo para volver a empezar la comedia inútil".*[xl]

Castel llega a comprender la única verdad que le es permitida al hombre: la vida es una condición absurda y angustiosa. Salir de ésta es imposible, tampoco con la muerte que significa la aniquilación última. En algunos momentos Castel medita sobre la posibilidad de suicidarse para liberarse de la pesadilla que es la vida y para despertarse. Luego decide renunciar porque la muer-

[xxxvii] *ibid.*, 152.
[xxxviii] *ibid.*, 153.
[xxxix] *ibidem.*
[xl] *ibid.*, 48.

te significaría un despertarse a la nada absoluta, a la cual - decide - es preferible la angustia vital que está viviendo:

> *"Esa irresolución de arrojarse a la nada absoluta y eterna me ha detenido en todos los proyectos de suicidio. A pesar de todo, el hombre tiene tanto apego a lo que existe, que prefiere finalmente soportar su imperfección y el dolor que causa su fealdad, antes que aniquilar la fantasmagoría con un acto de propia voluntad".*[xli]

Lo que sorprende es el hecho de que Castel no renuncie, o mejor, no se resigne a la vida después de haber descubierto su sentido más profundo. Parece como si no se diera cuenta que en el descubrimiento de la absurdidad se cela su verdadera condición del existir. Ha encontrado lo que buscaba - la muerte como una constante de la vida - la conciencia que es un absurdo que hayamos nacido y es absurdo que muramos, y por eso la historia de una vida, sea cual sea, es la historia de un fracaso. Castel, entonces, quiso vivir en situaciones al límite de la existencia, intentando, antes de aceptar verdad descubierta, rebelarse a ella. Por eso mata a la única persona que hubiera podido no comprenderle, sino simplemente acompañarle en este sufrimiento, dolor, incertidumbre y peligro que es la vida de los hombres. Es obvio que no encuentra, tampoco en este hecho final, su salvación.

Por lo que concierne la estructura del *Túnel* se puede decir que se trata de una típica novela contemporánea. Eso significa que prevalecen procedimientos expresivos nuevos adoptados en el siglo XX. En realidad no tenemos un narrador omnisciente que guía a sus personajes. Ya no se vive en un mundo de seguridad burguesa, donde se aplicaba una visión absolutista, es decir donde cada hombre tenía una posición y papel precisos. Ahora el hombre se rebela, quiere alcanzar su libertad y ser el protagonista, entonces ya se pierde el espacio para un narrador que ya lo sabe todo. En cierto sentido, la vida y la novela no están predestinadas sino que se van construyendo paso a paso. La manera con la cual se mira al mundo cambia a cada momento, y no tiene una continuidad y constancia.

La narración se vuelve interior, subjetiva, en primera persona y a través del monólogo interior. Por eso los personajes no se presentan de manera fija, con sus características psicológicas, porque esas cambian según las circunstancias. El escritor ya no puede explicar o comentar, puede sólo describir, demostrar y constatar. Nada más. Ortega en sus *Ideas sobre la novela* señaló, ya en 1925, este proceso de objetividad del género, al decir que "*de narrativo o indirecto se ha ido haciendo descriptivo o directo. Fuera mejor decir presentativo*".

El escritor está ausente porque él también, como el lector, se encuentra ante la desnuda realidad, que no puede controlar o manipular según una finalidad precisa. Eso significa que para dar una visión más real y objetiva posible hay que introducir una multiplicación de los puntos de vista. Cada personaje se presenta con sus propias palabras y reflexiones en la acción, en el momento del existir.

Es obvio que el modelo de esta innovación es *Ulyses* de Joyce, donde hay un interminable flujo de conciencia en que la señora Bloom se presenta a sí misma, y en realidad: ¿Quién mejor que ella misma hubiera podido hacerlo? Entonces ya no es el escritor el que maneja a los personajes

---

[xli] *ibid.*, 95.

sino son los personajes los que manejan al escritor. Pirandello lo presenta muy bien en su obra *Diez personajes en busca de autor*, donde son estos personajes los que exigen ser escritos, atormentan la mente del autor que los había pensado y, desde el momento que les dio la vida, ya se ve obligado a darles un sentido y una continuación: ya no son productos de ficción, sino seres realmente existentes. Se alcanza así en la novela moderna una dimensión psicológica antes nunca vista, en búsqueda de una profundidad de análisis del alma humana. La novela moderna no es una novela del realismo, o por lo menos no es la novela de un realismo social o político. Único realismo presente es el de origen psicológico. A la luz de estas posiciones, las otras técnicas son representativas de la deshumanización porque el personaje no es un ser sino un objeto manipulado, cuya vida no es la causa de la acción novelesca, sino un fin funcional.

Todos estos elementos se presentan en *El túnel*. Hay sólo dos personajes, y el más importante es Juan Pablo Castel, que desde el principio nos comunica la trama y nos dice como va a concluirse la novela. Elimina desde el principio la sorpresa. Lo hace porque lo que importa no son los hechos sino lo que le llevó a cumplirlos. Entonces desde el principio hay una clara declaración de que nos adentraremos en lo más profundo del mundo interior del protagonista.

Es natural que quien habla es Castel mismo, no hay espacio para Sábato-escritor. Sábato podía darnos una visión completa de la crisis existencial de Castel sólo con sus propias palabras. Así el proceso delirante que lleva al crimen tiene un eficacia mayor por ser descrito por el mismo protagonista, que transmite al lector sus propias dudas y ansiedades.

Otra característica de la novela es no tener una narración temporalmente ordenada. No hay una consecuencia cronológica porque se sigue el tiempo interior del protagonista. El tiempo psicológico se amplía o se estrecha según los estados del alma. El "orden" de los acontecimientos es confuso porque son confusos los recuerdos del narrador. Anderson Imbert dice:

> *"Hay una gran diferencia entre el proceso natural del mundo, tal como lo comprendemos con nuestra inteligencia, y el proceso narrativo que nos impone el novelista. Al proceso natural lo captamos con ciertas categorías lógicas: situamos las cosas en el espacio, disponemos los acontecimientos en un tiempo abstracto, establecemos relaciones necesarias entre una causa y su efecto, etc. Pero* la novela no tiene por qué contar su asunto en ese orden racional. *El novelista, en un acto arbitrario de su imaginación, elige el principio y el fin del relato, y entre uno y otro arregla libremente los episodios… La novela puede entrecruzar planos anacrónicos, interrumpirse con retrospecciones, invertir la sucesión temporal y hasta obliterar el tiempo".*[xlii]

Este tiempo interior no es el mismo para todos los seres humanos. No es el tiempo del reloj, que todos compartimos cada día, es un tiempo personal, caracterizado por nuestros recuerdos, sufrimientos, ideas, cosas que nos atormentan o nos hacen felices. Es un tiempo ilógico que ningún razonamiento o estudio de la matemática podría explicar.

> *"Al sumergirse en el yo, el escritor debe abandonar el tiempo cosmológico, el de los relojes y almanaques, pues el yo no está en el espacio sino que se despliega en el tiempo anímico que corre por sus venas y que no se mide en horas ni minutos sino en esperas angustiosas, en lapsos de felicidad, de dolor, de éxtasis*

[xlii] A. Imbert, *Formas de la novela contemporánea*, "Crítica Interna", Taurus, Madrid 1960.

> *(...) Este hecho es consecuencia de la rigurosa necesidad de verdad que acosa al novelista de hoy; el hombre y sólo el hombre es centro de su creación, y el examen y descripción de su realidad no pueden ser hechos sin grave falsificación, en un* tiempo que no es humano sino astronómico".[xliii]

Y J. P. Castel lo testimonia así:

> *"No sé cuánto tiempo pasó en los relojes, de ese tiempo anónimo y universal de los relojes, que es ajeno a nuestros sentimientos, a nuestros destinos, a la formación o derrumbe de un amor, a la espera de una muerte... Pero de* mi propio tiempo *fue una cantidad inmensa y complicada, lleno de cosas y vueltas atrás, un río oscuro y tumultuoso a veces, y a veces extrañamente calmo y casi mar inmóvil y perpetuo".*[xliv]

Esta manera de utilizar el tiempo interior capta con más intensidad la atención del lector. Lo mismo ocurre con la utilización de la anticipación del primer capítulo: se deja entrever algo, empujando el lector a seguir leyendo y descubriendo; sabemos - dice el narrador-protagonista - que he dado muerte a alguien, pero lo esencial será llegar a determinar las circunstancias que me condujeron a ese crimen: cómo conocí a la mujer, cuáles fueron realmente las relaciones con ella establecidas y qué me determinó a obrar como lo hice.

Al final se puede decir que la novela no tiene una moral, y su trama no resulta ser fundamental para la comprensión de la idea central. Lo que más le importaba al autor era crear en el lector la condición para la consideración de su mundo interior y de su existencia.

La obra tiene también distintos "pisos" según cuales se puede leer y comprender. En el primer piso parece la confesión de un criminal que asesina por celos. En un piso más profundo parece un drama de la soledad, de la comunicación, de la búsqueda de lo absoluto. Y en un piso todavía más profundo, parece la confesión de la locura del autor mismo, de sus sueños y sus pesadillas: una narración autobiográfica en la cual Castel es el lado irracional del escritor, y María su lado maduro.

El hecho sorprendente es el delito final. No está muy claro porqué al final María tiene que morir, porque tiene que ser asesinada. Probablemente la raíz del fenómeno reside en la necesidad del autor de demostrar que los seres humanos nunca representan angustias vitales en una dimensión puramente metafísica y filosófica. Los seres humanos no viven de puras ideas sino de acciones, de sentimientos y pasiones. Se trata de seres carnales que se mueven por impulsos misteriosos e inexplicables de su mundo interior.

Otro elemento interesante es el hecho de que Castel mata con un cuchillo. No utiliza un revólver y no estrangula a María. La mata a cuchilladas en el vientre. Como en muchas otras partes del libro, también aquí el simbolismo de la escena es muy fuerte. El cuchillo lleva en si la imagen del poder sexual masculino que quiere destruir el poder de la vida y de la procreación femenina, cuyo símbolo es el vientre. Otra vez, una imagen física describe una condición interior y psicológica. Castel-Sábato quiere matar su lado racional, vital, positivo, constructivo y procreativo para abandonarse a su lado oscuro, incomprensible, profundo y misterioso, que generalmente nunca

---

[xliii] E. Sábato, *El escritor y sus fantasmas*, Biblioteca breve, Buenos Aires 1979, 84.
[xliv] *ibid.*, 151.

consideramos porque es el lado peor que un ser humano tiene en su alma. La matanza de la mujer en realidad es la matanza de la vida, que para Castel carece de significado, carece de valor. Este rasgo final hace de este primer libro de Sábato un libro pesimista. No hay espacio para la esperanza, ella está asesinada, muerta, abandonada. Las opiniones del escritor cambiarán con la publicación de su obra más importante - *Sobre héroes y tumbas* - que también es una historia de la búsqueda del sentido de la existencia, pero con conclusiones optimistas y positivas.